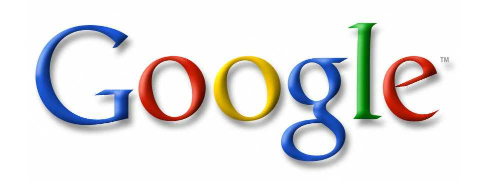
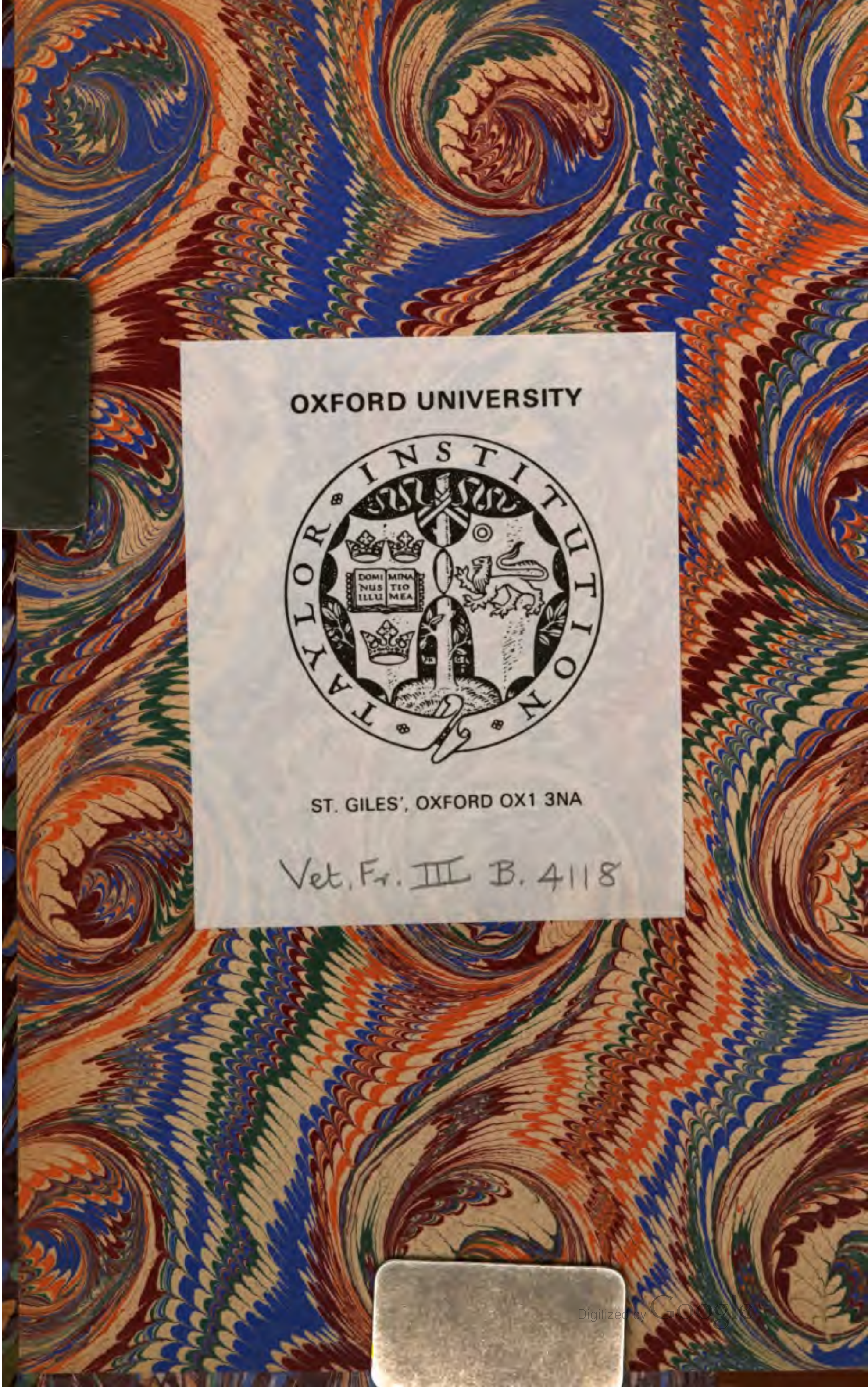






OXFORD UNIVERSITY
TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
ST. GILES', OXFORD OX1 3NA
Vet. Fr. III B. 4118
Digitized by Google



PHYSIOLOGIE

DU THÉATRE.

Typographie de FIRMIN DIDOT frères, rue Jacob, 56.

PHYSIOLOGIE

DU THÉATRE,

PAR

HIPPOLYTE AUGER.

TOME PREMIER.



PARIS,

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT,

RUE JACOB, N° 56.

1839.


TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
17 FEB 1984
OF OXFORD
LIBRARY

AVERTISSEMENT.

Cet ouvrage a été conçu sous l'inspiration d'une pensée philosophique avec le but, que nous croyons louable, de ramener le théâtre à sa véritable fonction, ou du moins de faire comprendre qu'il peut servir d'auxiliaire à la direction des esprits. Il a donc été écrit, d'un bout à l'autre, sans vouloir rien confirmer par des recherches. Ce premier travail terminé, nous avons vérifié par l'analyse toutes les données de l'*à priori.*

Cette manière de procéder nous était facilitée, en partie, par l'utile et consciencieuse compilation de M. Charles Magnin; nous comptions sur les *Origines du Théâtre moderne*, malheureusement le premier volume

seul a paru. Cette œuvre scientifique est le trésor d'érudition où doit puiser maintenant quiconque s'occupe de l'histoire du théâtre. Pour répondre aux exigences de la science, il aurait fallu le reproduire en entier; mais, dans notre plan, la partie historique n'était qu'un point de départ, qu'une base pour nos raisonnements et pour notre traité de la vie du théâtre. L'introduction qu'on va lire doit donc être regardée comme une sorte de biographie nécessaire à la connaissance du sujet, mais surtout comme la pierre de touche où nous avons tout essayé, avant d'asseoir nos opinions sur les hommes et sur les choses. La lecture de l'ouvrage de M. Magnin n'a rien changé à notre plan, elle a servi au contraire à l'affirmation de nos idées; le travail que nous livrons au public est resté nôtre, au point de vue de la puissance du théâtre, comme moyen de direction morale de la société.

INTRODUCTION.

Essai sur la fonction sociale du théâtre.

L'artiste doit-il obéir ou commander? Doit-il se montrer en avant de la foule à laquelle il s'adresse ou se traîner à sa suite? Est-ce pour ne lui rien dire qu'il l'appelle et la rend attentive? Quand on aura compris tout ce que ces questions renferment de sérieux et d'utile, les beaux-arts reprendront leur droit d'aînesse, et l'esprit français fera

de notre littérature le plus important des chemins de fer, le moyen le plus rapide de civilisation.

Aujourd'hui malheureusement on nie tout ce qui gêne un lucre facile; dans chaque spécialité des beaux-arts, la question du but social se résout par la nécessité de vivre, par le besoin de richesses; la conscience du devoir s'endort, les jouissances de la vanité corrompent le talent : le génie est esclave.

A ceux qui désertent le sacerdoce de la pensée, qui abdiquent leur droit de direction, chaque œuvre est permise; à ceux qui connaissent la mission de l'art, dont le cœur s'échauffe et s'agite par le sentiment, sous la puissance d'une idée, tout est obstacle : la foule et ses flatteurs barrent le chemin. Mais le temps se débarrasse à chaque pas des liens fragiles dont on entrave sa marche; derrière lui, la justice et la vérité réparent tout.

Si, par l'effet d'un préjugé qui a sa force dans l'égoïsme de notre époque, le plus grand nombre des écrivains ne regardaient pas le théâtre comme un moyen de délassement pour le public qui s'y presse, et comme une source de fortune pour les spéculateurs qui l'exploitent, la tâche que nous avons entreprise serait dégagée de tout ce qu'elle a de pénible; la *Physiologie du Théâtre* pourrait

être, soit un heureux badinage où la futilité du fond se relève comiquement par le sérieux de la forme, en imitation de la *Physiologie du Goût*, soit un livre d'ironie où l'importance du sujet se dissimule par la façon bouffonne de le traiter, selon la méthode suivie par l'auteur de la *Physiologie du Mariage*. Peut-être n'avions-nous pas d'abord d'autre prétention. Mais la réflexion nous a bientôt ramené au sentiment du devoir : le théâtre, né des facultés morales de l'homme, s'adresse principalement à elles ; c'est par les idées graves qui s'y rattachent qu'il importe de l'envisager dans un temps où tout est remis en question, où l'esprit public se forme ou se réforme sur chaque chose. Le théâtre, c'est la foule : il ne faut à la foule ni les spirituels raffinements de la gastronomie, ni des observations malicieuses sur une institution qui est la base de la société. Ainsi, sans toutefois renoncer à voir le côté plaisant qu'offre la vie du théâtre et ses détails sans nombre, nous avons pensé qu'il fallait répondre au besoin de l'époque. D'ailleurs, procéder par voie de synthèse, c'était acquérir logiquement le droit de critiquer ; l'éloge et le blâme n'ont de force que par la science du passé et la prévoyance de l'avenir. Il devenait indispensable de rappeler le point

de départ et la route parcourue, pour faire mieux apercevoir le but.

C'est donc afin de relever le théâtre de l'injuste défaveur à laquelle on voudrait le condamner, que cette publication est conçue ; c'est pour essayer de lui rendre sa puissance que nous remontons à son origine : quand les réformes ne descendent pas d'en haut, les révolutions se préparent, et le raisonnement est le germe qu'il n'est pas permis aux rois d'étouffer. Diviser et corrompre sont des moyens temporaires, mais le progrès est l'effet naturel d'une cause plus forte que nous. Il arrive, tôt ou tard, un jour où la pensée utile trouve un mot qui l'exprime, une voix qui le prononce, un peuple qui l'écoute et qui le comprend.

I.

Le théâtre est une conséquence des facultés intellectuelles de l'homme social, ses sens doivent être exercés.

Le théâtre existe, non pas seulement parce qu'il existe, comme on peut le dire de tant de choses enfantées par le caprice et le hasard, mais parce qu'il doit exister. Pour bien sentir cette vérité fondamentale, jetons un coup d'œil sur la physiologie humaine. La science de la vie de l'homme et de ses fonctions nous amenant à connaître le but social, nous arriverons naturellement à conclure en faveur de tout ce qui peut et doit nous y conduire.

L'homme est un être sensitif et intellectuel. Les

organes matériels de son enveloppe corporelle sont les moyens de développement de son âme, les routes qui mènent à son intelligence les substances nécessaires à la modifier, à l'exercer, à la nourrir.

Les sens sont les artères de l'intelligence : comme des serviteurs fidèles, ils l'éveillent, ils lui donnent la puissance de créer, d'imaginer; ils l'instruisent de ce qu'elle n'a pas perçu par leurs secours, et la mémoire, organe ou sens moral, conserve tout ce que conçoit la pensée.

Les sens établissent donc les rapports entre l'homme et le monde extérieur. S'ils contribuent tous à produire les sensations internes de la sensibilité, du plaisir, de la douleur, à exciter le désir ou la volonté, l'instinct et les passions, l'ouïe et la vue doivent être particulièrement considérées comme les deux portes de l'intelligence, les grandes routes de l'entendement.

La vue, par le moyen de la lumière, embrasse l'espace et révèle à l'intelligence la différence des formes et des couleurs; elle lui fait apprécier les objets qui nous entourent, mesurer l'étendue, calculer la distance, distinguer le mouvement et l'inaction, entendre le geste ou le signe, comprendre les rapports, juger des autres par nous-mêmes,

et de ce qui se produit en eux par ce que nous ressentons en nous.

L'organe de la vue anime la vie et supplée à l'action; il excite nos sympathies, il nous attache par la prédilection, il peuple la mémoire de scènes et de sites; par le regard, l'esprit investit un vaste horizon ou se concentre sur un point.

L'ouïe, par l'intermédiaire de l'air, perçoit les sons, et, comme la vue, révèle à l'intelligence, au *moi*, l'existence du *non moi*.

La voix humaine, celle des animaux et le bruit causé par l'ébranlement des corps solides, le sifflement des brises, le fracas de la foudre et le murmure des eaux, perçus par l'ouïe, agissent sur l'âme, y produisent le plaisir ou la peine; et les sensations d'espoir ou de crainte lui font apprécier aussi les objets, mesurer la rapidité, la lenteur, la distance, distinguer le mouvement, sentir la puissance, comprendre l'émotion.

Quand l'organe de l'ouïe ne remplace pas celui de la vue, comme dans l'obscurité, ils se servent l'un l'autre, ils procèdent de concert et vérifient spontanément les perceptions de chacun d'eux : l'œil cherche le son, l'oreille interroge les signes. Ces deux organes ont une telle action sur l'intelligence humaine qu'involontairement l'homme

parle et agit en même temps, la voix et le geste se donnant un mutuel appui.

L'ouïe est celui de nos organes qui influe le plus vivement sur l'intelligence. La vue observe le monde extérieur tel qu'il est; l'ouïe fait rêver un monde imaginaire. Le langage est pour l'ouïe ce que pour la vue sont les couleurs : les nuances et la variété des formes existent dans les sons comme dans les sites.

L'homme, avec son organisation matérielle et intellectuelle, eut d'abord une existence nomade; puis, cédant à l'instinct de sa conservation, il dut s'arrêter dans les circonstances naturelles d'empêchements physiques, dans les cas de maladie auxquels sa femme, ses enfants et lui-même étaient sujets. Isolé, le sentiment féconda son intelligence; il dut se garantir du chaud, du froid et de ses ennemis : il s'ingénia. Bientôt il eut une cabane; de chasseur, il devint cultivateur; il protégea son champ, et cet enclos forma le premier patrimoine. Le champ paternel fut le germe de la patrie. La famille forma la tribu : le temps fit éclore la société, et les développements de la société donnèrent naissance à la langue, moyen d'expression pour les besoins nouveaux.

Le sentiment, inhérent à la nature humaine,

constitua donc la famille, lia la société, forma le langage.

Dans cet engendrement, effet naturel des facultés de l'homme, il les exerça pour lui, puis il les développa pour les autres, ensuite il les utilisa en les faisant converger vers un but commun. Le mécanisme intellectuel qui servit à la formation de la société, servit à l'élaboration de son œuvre progressive.

Ces faits historiques et les vérités fournies par l'observation sur la nature de l'homme s'appuient réciproquement et prouvent notre destination terrestre. Ainsi, on le comprend, il a été donné à l'homme d'étendre à l'infini ses besoins, d'embellir sa vie par le secours de son intelligence, dans l'état social qui est son œuvre et son élément.

Les organes de l'homme ont des appétits qui veulent être satisfaits. Dès qu'il n'exerce pas ses facultés, elles s'anéantissent. S'il n'était pas continuellement affecté par les couleurs et la variété des formes, par les odeurs et les saveurs, le système sensible s'endormant bientôt le laisserait dans la nuit de l'idiotisme. Aussi, pour que la puissance de la vie s'augmente et se développe dans l'exercice des facultés, par l'exercice des organes, l'impérieuse loi des besoins moraux se joint, elle

à l'appétence des besoins matériels ; et les beaux-arts, pour exprimer les sentiments et les nécessités de sa double nature, signes ou sons, tradition orale ou écrite par des monuments, les beaux-arts viennent aider la marche progressive de la société.

L'éducation du genre humain s'est faite par les beaux-arts, moyens d'expression, moyens d'impression, chez tous les peuples, quelle que soit du reste la date des époques de leur civilisation particulière.

On trouve partout les beaux-arts procédant des mêmes facultés pour remplir des conditions semblables : ainsi la poésie et les modes divers du langage, la musique, l'architecture, la sculpture et la peinture, formes variées de la pensée humaine, s'adressent à la foule, au moyen des sens, pour la perfectionner dans le grand art social, pour la conduire dans la route que doivent parcourir les générations.

Dans notre époque, au degré de civilisation où nous sommes parvenus, on conçoit que les gens frivoles se laissent guider sans se rendre compte des impressions et de leurs causes; qu'ils demandent au théâtre la distraction d'un moment, une émotion qui les berce, des danses qui réveillent

leurs sensations devenues lentes; qu'ils voient dans les beaux-arts des secours pour le luxe; dans les artistes des complaisants et des flatteurs. Mais que des hommes doués du talent d'émouvoir, dans chaque spécialité, consentent à cette prostitution de leurs facultés pour un salaire, c'est ce qui confond la pensée, c'est ce qui prolonge l'égoïsme général et cet état intermédiaire qu'il serait temps de faire cesser. Ce n'est donc pas inutilement que nous remontons ici à l'origine des beaux-arts pour rappeler à ceux qui les professent, leur mission, leur domaine, leurs droits et leur devoir. Disons-le donc : l'artiste par excellence est celui qui sent tout, qui sait tout, qui peut tout; puis, après lui, vient une hiérarchie d'artistes secondaires dont la fonction est d'améliorer la condition de l'homme individuel.

Pour prouver cette assertion, il suffit de jeter les yeux sur l'histoire de la Grèce, sur cette civilisation dérivée de l'égyptianisme d'où la nôtre découle également par la Grèce elle-même et par la Judée, berceau du christianisme. Les Grecs eurent la prétention d'avoir inventé les arts dont ils poussèrent la perfection des formes au plus haut degré. Cette croyance fut pour eux l'objet d'un culte, et c'est ainsi que leur imagination éleva les

créations humaines au nombre des divinités: Apollon et les Muses sont des symboles de cette vérité.

Après cet exposé rapide des facultés de l'homme et de leurs résultats dans la vie sociale, montrons-en de nouvelles conséquences par la filiation de la transformation humaine: l'homme dut se reconnaître et se faire lui-même par l'énergie de son intelligence; puis il put tout faire, tout transformer.

II.

Développement de la loi du progrès ; le théâtre sort du temple et succède au temple ; chez tous les peuples des prières et des spectacles.

Dans l'état de famille, les organes de l'homme agissent d'abord physiquement. L'habitude borne le langage à peu de mots, à des inflexions de voix, à des gestes ; les rapports sont intimes, les besoins identiques, les fonctions sagement appropriées à l'âge, à la force de chacun des membres de ce monde enfant, et les facultés ne s'exercent qu'autant qu'il est nécessaire pour vivre de la vie animale. La passion seule, c'est-à-dire la domination d'un penchant ou d'une disposition sur les

autres, vient développer d'une manière extra-normale celles de nos facultés qui y correspondent le plus, excite dans l'homme des désirs nouveaux, lui fait découvrir des choses inaperçues, éprouver des sensations profondes, rêver une existence plus grande, prévoir un monde meilleur.

Dans la tribu, les passions sont déjà mises en jeu; les relations s'étendent : l'homme, sa femme et ses enfants deviennent des individus distincts; le collectisme impose des conditions de réciprocité d'homme à homme, de famille à famille; les organes agissent moralement; le langage est appelé à exprimer une quantité de faits, de combinaisons, de rapports, chaque jour augmentés. Les mots primitifs sont des racines qui multiplient; l'intelligence fonctionne comme le collectisme lui-même a fonctionné, allant de un à deux et de deux à plusieurs, arguant toujours de la succession des temps, marchant méthodiquement du connu à l'inconnu, faisant ainsi chaque jour l'œuvre de sa vie, la science où le passé lui révèle l'avenir.

Dans la famille, le sentiment religieux s'est manifesté d'abord matériellement par l'égoïsme humain *du moi dans la nature et la nature pour moi.* Dans la tribu, ce sentiment s'est fait sentir par

un premier degré de spiritualisme. A la matière, à l'égoïsme, se joignit l'idée d'*un autre*, le semblable du moi, ayant les mêmes besoins et faisant valoir les mêmes droits. Le mot *nous* fut prononcé et l'acte pieux se fit en commun par un sacrifice, c'est-à-dire par le partage du tout, par la renonciation à une partie : on comprit *Dieu pour chacun*, et ce fut la première notion de l'ordre, l'appréciation distincte des facultés de l'homme et de sa condition terrestre. De ce moment, l'idée de Dieu se formula dans l'esprit de l'homme par le droit d'autrui; il y eut un but commun d'activité, la société fut fondée.

Dans la société, les passions ont un frein, les facultés une direction, les organes une tendance; les individualités disparaissent dans la généralité; le génie de la famille se continue dans la vie privée, et celui de la tribu dans la vie publique. Mais l'humanité a son but, et ce but c'est la vie par le règne de l'intelligence; c'est la satisfaction de plus en plus large de cette intelligence par l'exercice et le développement des sens qui la servent.

Dans la société, le sentiment religieux, qui est l'âme et l'inspiration de toutes choses, se formula de mieux en mieux et à mesure qu'il se spiritua-

lisa davantage, par les progrès intellectuels de l'homme; il s'éleva chaque jour à des perfections plus étendues, agrandissant chaque jour l'idée du créateur par la découverte de tous les secrets de la création.

Dans la société, la langue s'est manifestée aux sens les plus en rapport avec l'intelligence, à l'ouïe par la voix, aux yeux par le signe : la langue, écrite aussi bien que parlée, transmit les traditions et devint, à l'aide des beaux-arts, le moyen le plus puissant de direction. Les hommes les plus aptes à sentir se placèrent naturellement, en vertu de la supériorité de leurs facultés, au-dessus de ceux qu'il fallait diriger : ces hommes furent les prêtres. Dieu et société ne sont qu'une même idée dont la religion est le mot, dont le temple est le signe, dont la prière est la voix, dont le culte est l'acte, dont la vie sociale est la durée.

Toutes les civilisations spontanées qui se sont développées aux lieux de leur naissance, sans pouvoir communiquer entre elles, offrent des traditions analogues. Les Chinois, les Indous, les Égyptiens, les Celtes et les Péruviens ont procédé d'une manière identique quant au fond. La religion a été le lien de toutes les sociétés : Plutar-

que la regarde comme l'histoire allégorique de la nature, et Cicéron affirme que ses mystères ont civilisé les hommes.

Le prêtre fut d'abord l'artiste, l'homme inspiré, l'homme-rapport entre le peuple et la divinité. Dieu lui parlait et il parla; il éprouvait les désirs de tous et il se vouait à leur accomplissement. Le prêtre fut ensuite le savant. Il étudia le passé, il récapitula, il prévit, il interpréta le ciel et la terre, il observa les phénomènes, il tint compte de tout. Il fut aussi l'homme d'action; car, après avoir senti et raisonné, il pratiqua. En vertu de l'inspiration et de la science, il inventa des moyens, il s'ingénia pour les mettre en œuvre.

Le prêtre dut donc être nécessairement l'homme supérieur de la société, l'homme infaillible relativement aux autres. Il fut le directeur naturel, l'éducateur de droit et de fait; tout fut enseignement dans sa parole et dans sa conduite; son existence dut être un dévouement continuel de pensées et d'actions dont aucune n'était le résultat humain de la nature. Entre le ciel et la terre le prêtre doit s'ignorer.

Le sacerdoce est une vocation, c'est la foi ou le fanal. L'enseignement sacerdotal tend à relier tout ce qui pourrait transgresser la loi sociale : la

législation sortit du temple, puisque le prêtre fut l'éducateur public; la guerre sortit du temple, puisque le prêtre fut l'arbitre entre le juste et l'injuste; l'esprit de l'avenir sortit de temple, puisque le prêtre vit la route et le but. Mais, dans les voies de la Providence, il y a quelque chose d'inévitable : c'est le changement, le développement, la transformation. Il arrive toujours un temps où ce qui a été beau ne satisfait plus, où des sentiments nouveaux, des désirs vagues, une inquiétude sans nom agitent la foule qui s'est élevée à la hauteur de la science du prêtre; alors il sent la puissance directoriale s'échapper de sa main, il appelle à son aide la poésie, la musique, la sculpture, la peinture : les chefs-d'œuvre de l'art prolongent un moment la croyance. Mais bientôt ces moyens ne suffisent même plus, les sens se sont accoutumés aux formes perfectionnées de l'idée vieillie.

La masse populaire étant initiée aux progrès dont le prêtre devait doter la société, le doute commence. Le drame sort du temple; les jeux, les spectacles deviennent des moyens de distraction, et le théâtre prend une forme.

Tant que l'époque est religieuse, tout vient d'en haut et descend vers la terre. Cette idée est représentée par la forme pyramidale qu'on retrouve

chez tous les peuples. Les arts n'expriment qu'une seule idée, se concentrent dans un seul monument, et ce monument, c'est le lieu de la prière : tous les individus s'y réunissent dans un but général. Alors le peuple n'est pas une masse de pierre élevée dans un ordre quelconque; il vit pour ceux qui vivent; il a une âme qui répond à l'âme de tous; il est fait homme dans cette admirable unité sociale : ici les bras, ici le cœur, ici la tête, et dans la tête la pensée.

Quand le théâtre, rival du temple, attire la foule, les arts y viennent achever l'éducation publique en procédant par voie d'analyse, en examinant tout, pour faire tout comprendre. Les nouveaux directeurs offrent d'abord, comme transition, des sujets religieux; puis ils raisonnent sur des sujets historiques; puis ils en viennent à ne peindre que des passions individuelles, ainsi que nous le verrons par la marche du théâtre.

Tous les peuples, on peut l'affirmer *à priori*, ont eu, dès l'époque de leur première organisation, des jeux, des spectacles, un théâtre, dont l'idée et les formes correspondaient au degré de civilisation où ils se trouvaient. Le capitaine Cook raconte qu'on lui offrit, chez les sauvages à l'état de tribu et de fétichisme, une sorte de fête théâ-

trale où le drame représentait l'acte de la génération. Un tel spectacle annonce le degré le plus bas de la civilisation. Peut-être pourrait-on retrouver sur la surface du globe des civilisations analogues à tous les états que dut parcourir l'esprit humain pour arriver à notre état social.

Chez tous les peuples, le caractère d'une fonction particulière s'annonce dans l'origine par les spectacles : les luttes, le dénoûment de la victoire, pour la nation guerrière ; l'églogue et le récit, les finesses du langage pour la nation pacifique. La poésie lyrique suffit aux enfants de Moïse ; mais au fils de ce guerrier, qui vint fonder la Grèce, les chants d'Orphée, les poésies d'Homère et les idylles de Théocrite annoncent cette triple fonction de sentir, de raisonner et d'agir, de lever le glaive par l'effet de la pensée.

La France a recueilli l'héritage de la Grèce ; c'est donc elle qu'il importe d'étudier, et l'œuvre critique du dernier siècle s'est chargée de ce soin. Cependant, disons-le en passant, quoique les documents manquent pour rien préciser à cet égard par des dates et par des noms, les grandes civilisations autochthones ont eu un théâtre : là, comme toujours, et comme partout où l'homme exerce ses facultés, le drame est sorti du temple. Si les

vestiges des civilisations égyptienne et celtique n'ont rien légué à ce sujet aux peuples qui les ont envahies, les civilisations qui sont restées debout, les Chinois et les Indous, offrent aux savants un théâtre où la religion et les mœurs sont réflétées comme une preuve de l'importance des fonctions théâtrales dans tous les pays. Les Chinois ont des théâtres vastes et fort agréables, des habits magnifiques pour les acteurs, et des comédies dont la représentation dure dix ou douze jours, en y comprenant les nuits. Du reste, les sujets sont tout à fait moraux et surtout relevés par les exemples fameux des philosophes et des héros de l'antiquité chinoise. Les Incas du Pérou représentaient aussi, aux jours de fêtes, des tragédies et des comédies dans les formes, en les entremêlant d'intermèdes qui n'avaient rien de bas ni de rampant. Les sujets des tragédies étaient les exploits et les victoires de leurs rois et de leurs héros. Ceux, au contraire, des comédies se tiraient de l'agriculture et des actions les plus ordinaires de la vie humaine : le tout assaisonné de sentences pleines de gravité. Citer ainsi les Chinois, les Péruviens et les Grecs, c'est prouver que partout les mêmes causes ont produit les mêmes effets. La civilisation

surprise par Christophe Colomb était dans l'épanouissement d'un spiritualisme très-avancé, si on la compare à celle que le capitaine Cook trouva dans les îles de la mer du Sud.

III.

Du théâtre dans l'antiquité. — Thespis. — Les tragiques grecs. Aristophane. — Les Romains et les cirques. — Les jeux d'un peuple ont le caractère de ses fonctions dans la vie des nations.

La Grèce sortie de l'Égypte doit être envisagée, dans l'œuvre de la civilisation universelle, comme une de ces réactions naturelles qui hâtent la marche de l'esprit humain. La société mère, largement organisée, avait longtemps existé avec ses trois grandes castes, qui répondaient aux trois grandes fonctions humanitaires : le sentiment, la science et l'industrie. D'abord les prêtres les réunissaient toutes trois, et cette caste dirigeait

les deux autres : celle des guerriers, obéissant pour commander ; celle des esclaves, se bornant à agir. Mais à la suite des siècles, par le développement du germe de l'égalité native des hommes, les trois castes éprouvèrent les mêmes besoins sociaux. Un prêtre, Moïse, protesta, au nom des esclaves, contre un ordre de choses qui leur refusait un nom, un mariage, un tombeau ; et, en même temps que le guerrier Danaüs allait fonder Argos, il se mit à leur tête et les conduisit en Judée, où il reconnut leurs droits. Le livre de ce chef, de ce prêtre législateur, est un symbole historique de la marche de l'humanité. Là, dans cette agglomération de familles et de tribus, devait se conserver l'unité, le sentiment de la société mère, tandis que, sur le sol de la Grèce, l'imagination de l'homme devait se livrer à tous ses caprices avant de revenir au même point. Dans la prévoyance de Dieu, ne fallait-il pas que les moyens d'expression se perfectionnassent ? La fable de Danaüs est le mythe de la destinée de ce peuple intérimaire : le supplice des Danaïdes n'est qu'un symbole du travail intellectuel de l'esprit humain. « Les fables sont divines, » dit Salluste le Philosophe.

La société grecque procéda, dans l'œuvre de sa

formation, en allant des effets aux causes. Le polythéisme, en détruisant l'unité, en multipliant les dieux, les rapetissa à la taille de l'homme et leur donna des facultés et des passions humaines. Le temple dut donc se réduire à des proportions analogues.

L'Égypte avait ses temples d'une demi-lieue de longueur, avec leurs longues avenues de sphinx, leur bois sacré, leurs pylônes et leurs enceintes : le drame s'y passait, répondait aux facultés et satisfaisait les besoins moraux du peuple; il reliait les individualités dans une même idée, comme elles se trouvaient rassemblées dans une même enceinte. Le théâtre était inutile.

En Grèce, au contraire, le culte divisé, ne parvenant plus à réunir tous les citoyens sous l'abri d'un seul Dieu, laissa la liberté d'aller à l'autel de telle ou telle divinité, pour implorer une faveur spéciale : le théâtre dut s'élever pour contenir le peuple. Dans cette société, œuvre d'un guerrier, sous la croyance qui place les héros au rang des dieux, le drame dut être héroïque; il dut avoir la puissance d'une idée sociale, il dut jeter sur le pouvoir politique, qui seul ralliait les masses, une sorte de grandeur religieuse. Sophocle fut mis au rang des demi-dieux; il eut un temple.

Selon les traditions de la Grèce, le fondateur du théâtre fut Thespis. Les fêtés de Bacchus étaient célébrées avec beaucoup de joie : on sacrifiait un bouc à ce dieu, et, pendant le sacrifice, les prêtres et le peuple chantaient en chœur des hymnes qu'on appelait tragédies ou *Chant du Bouc;* puis on parcourait les villes et les bourgades en traînant un homme travesti en Silène et monté sur un âne : la foule suivait en chantant et en dansant; les chanteurs, barbouillés de lie, se penchaient sur des charrettes, et, le verre en main, faisaient entendre les louanges du dieu. De ce mélange de licence et de religion, de cette action sérieuse et de ces danses folâtres, de ce chaos enfin sortit la poésie dramatique. Bacchus, on le sait, est un symbole de l'émancipation du peuple.

Thespis entreprit le premier d'introduire dans la confusion inévitable des fêtes de Bacchus une sorte de régularité. Il composa un récit des actions attribuées au dieu; un seul homme fut chargé de chanter ce récit, sur un chariot, et la foule attentive adopta cette célébration nouvelle. Il y eut ainsi un auteur dramatique, un acteur, un théâtre et des spectateurs. L'art dramatique commença par un monologue, comme les Genèses font sortir l'humanité d'un seul homme; il

commença aux fêtes de Bacchus, réformateur populaire. Eschyle fut le premier qui mit plusieurs acteurs sur la scène; Sophocle et Euripide achevèrent de donner à la tragédie sa forme et son but. Eschyle peut être considéré comme le père du théâtre grec. Thespis sans doute fut heureux d'imaginer un acteur qui récitât des histoires propres à émouvoir les auditeurs : un acteur touche plus qu'une simple lecture; mais le dialogue seul pouvait donner au drame sa puissance d'initiation pour les yeux et pour l'esprit.

Si l'innovation de Thespis fut, ainsi qu'on le suppose, un moyen de laisser aux chœurs le temps de se reposer, Eschyle et ses successeurs se servirent du chœur comme d'un personnage mêlé à l'action, pour donner à la fois aux acteurs et aux spectateurs un moment de repos entre les actes. Eschyle s'avisa le premier de construire un théâtre solide et de l'orner de décorations analogues au sujet. Sophocle après lui perfectionna tout et composa pour le talent des acteurs.

« A la naissance de la tragédie sous Eschyle, dit le P. Brumoy, Athènes s'éleva au plus haut point de sa gloire. Elle avait eu des rois dès son origine, mais des rois tels que Sophocle et Euripide peignent Thésée, c'est-à-dire, des rois qu'une

autorité très-bornée faisait plutôt regarder comme les premiers citoyens que comme les chefs de l'État. Ces souverains populaires faisaient consister leur autorité à partager avec le peuple, ou plutôt à lui conserver l'autorité souveraine. C'était se conserver eux-mêmes, tant la démocratie avait toujours eu d'appas pour les Grecs; je dis pour tous les Grecs, car les rois de Thèbes et de Lacédémone n'étaient pas beaucoup plus privilégiés que ceux d'Athènes. Ceux de Lacédémone se faisaient honneur d'obéir aux lois jusqu'au point d'abandonner des conquêtes avancées, sur un seul mot des éphores. La royauté, dans toutes les parties de la Grèce, n'était guère que l'appui de la liberté; et jamais la Grèce ne fut si heureuse, ni si entière que sous les auspices de cette espèce singulière de monarchie. Les révolutions arrivées depuis montrèrent bien que c'était là le point fixe de la véritable liberté et le milieu précis entre la licence républicaine et le despotisme tyrannique des Denys. C'est sous ce point de vue qu'il faut envisager les rois que nous représentent les poëtes tragiques (les poëtes grecs), rois dont les mœurs et la popularité cesseront de choquer quand on aura bien conçu comment et à quel prix ils étaient rois. Créon, chez Sophocle, et

Hippolyte, chez Euripide, dédaignaient la couronne : cela paraîtrait incroyable de nos jours. En effet, suivant les idées reçues, cela passe la vraisemblance du théâtre; la modération du cœur humain ne va point là. Mais les idées étaient différentes, parce que la chose l'était. Le rang seul distinguait les rois grecs, et presque rien au delà. Toutefois ce rang, tout stérile qu'il était, ne laissait pas que de flatter extrêmement l'ambition humaine, comme il paraît par l'histoire d'Étéocle et de Polynice (aussi était-ce à Thèbes et non à Athènes que se passait l'action). Régner ce n'était qu'être parmi les Grecs l'homme de l'État, la tête dans le cabinet et le bras dans la guerre. »

Nous n'avons pu résister à la tentation de citer ce passage, non-seulement parce qu'il donne une idée exacte de la fonction historique du théâtre, mais encore parce qu'il offre avec notre situation politique une similitude qui peut faire réfléchir les hommes capables de comprendre la puissance de l'art dramatique. Les auteurs grecs n'exerçaient pas un art inutile pour le peuple auquel ils l'adressaient, mais un sacerdoce, un droit de direction sociale. Aussi quels sujets traitaient-ils? ceux qui devaient entretenir le spectateur dans son amour pour les institutions du pays. Eschyle

avait été nourri dans les idées et dans les exercices des droits civils; Sophocle naquit tandis qu'il fondait le théâtre, et Sophocle commanda des armées; Euripide vint au monde presque en même temps : contemporains de Léonidas et de Thémistocle, tous trois furent admirés et vénérés du peuple, qui se passionnait pour les jeux de la scène.

A la voix de ces poëtes, le théâtre s'agrandit, et tout Athènes se trouva rassemblé dans son enceinte. Leurs tragédies passaient dans la mémoire de chacun à mesure qu'on les jouait; et, dans la défaite de Sicile, c'était assez pour un soldat de savoir les vers d'Euripide pour que le prisonnier fût bien traité du vainqueur. Les rois se trouvaient heureux de pouvoir attirer les poëtes tragiques à leur cour. Euripide éprouva souvent leurs faveurs; mais la plus flatteuse des faveurs était l'admiration des Athéniens, de ce peuple aussi éclairé qu'avide d'émotions. C'est que tout était conçu pour lui, c'est que l'auteur se montrait digne de son art et qu'il en comprenait le but. Devant des Athéniens, l'auteur grec ne parlait que de la Grèce, c'était une érudition sociale, c'était l'instruction, l'éducation même qu'il donnait, et qu'on venait recevoir.

Les Athéniens, il faut le dire, savaient tout entendre; ils ne se fâchaient pas de la critique, ils étaient fiers de l'apologie; tout ce qu'on essayait sur la scène pour les réformer moralement, ils le savaient mettre à profit. Il y a dans le peuple un instinct moral dont l'influence se fait toujours sentir, malgré les pouvoirs oppresseurs qui voudraient l'étouffer, malgré les circonstances qui lui sont étrangères. Les fondateurs du théâtre comprirent que le devoir de tout écrivain est de développer cet instinct moral, c'est-à-dire, de le diriger vers le bien, et d'employer ainsi au perfectionnement le génie individuel de la nation pour laquelle il écrit, que la Providence lui confie: s'il ne le fait pas, il manque à sa mission. Tout écrivain doit être initiateur à l'égard du peuple auquel il s'adresse, surtout avec le théâtre, où tous les moyens d'impressions lui sont donnés. L'auteur dramatique, comme le Janus des Romains, doit regarder le passé et l'avenir. Il doit savoir que l'homme n'a de développements possibles que dans la société, que par la société; il doit en être l'expression par les traditions, par les croyances, par les mœurs et principalement par le but : car les peuples ont un ministère relativement aux autres peuples; ils doivent ac-

complir une fonction, et les poëtes grecs, persuadés que la société est une œuvre religieuse, héroïque, faisaient du théâtre l'histoire allégorique de leur religion.

L'entrée du théâtre d'Athènes fut d'abord gratuite comme celle du temple; et quand, par des raisons de police et d'ordre, on imposa une légère rétribution, Périclès fit passer une loi par laquelle tout pauvre recevait à la porte du théâtre une obole pour le droit d'entrée, une autre pour les rafraîchissements durant le spectacle.

Le théâtre était pour le gouvernement un moyen de moralisation politique; il l'entretenait à ses frais, il payait les acteurs; il fournissait aux citoyens nécessiteux de l'argent pour qu'ils pussent profiter des avantages de cette institution. Un des archontes y présidait; le plaisir n'était pas le but, on le voit, mais le moyen d'y parvenir.

Quand le théâtre de bois bâti par Eschyle croula sous le poids des spectateurs, l'État en fit construire un nouveau, en pierre, au coin de la citadelle, et trente mille spectateurs s'y trouvèrent commodément placés. Observons en passant que les prêtres de Bacchus réclamèrent, comme un droit, une place spéciale, et cette prétention liait ainsi, dans l'unité du théâtre, le passé, le présent

et l'avenir, en d'autres termes, la religion, le drame et le peuple. Quant aux auteurs dramatiques, leur importance était telle que la nation venait juger leur œuvre et couronner le vainqueur : Phrynicus et Pratinas luttèrent contre Eschyle.

Le sacerdoce, on le comprend, était arrivé à l'époque fatale où, se sentant impuissant à conserver le monopole des arts et de la poésie, il prête un reste d'autorité à la forme nouvelle que l'esprit humain revêt pour répandre les fruits nouveaux de la pensée sociale. « En jetant les yeux sur les arts qui régnaient en Grèce, et surtout à Athènes, dit M. de Rochefort, il est impossible de n'être pas frappé de la liaison intime qu'ils avaient les uns avec les autres, et de celle qu'ils avaient tous ensemble avec quelqu'une des bases du gouvernement, comme la politique, la morale ou la religion. Tous les arts ne semblaient avoir été admis dans la république que pour contribuer à former des citoyens utiles et vertueux, et à leur donner une éducation qui en faisait d'excellents athlètes, de bons orateurs et d'intrépides guerriers. En effet, tout le monde sait que la musique et la poésie étaient employées à inspirer l'amour de la religion, des lois et des mœurs. » Le théâtre, en

concentrant la poésie, la musique et les autres spécialités des arts sur un point, leur donnait donc plus de puissance. Périclès, Gorgias, Démosthène, n'étaient pas plus puissants pour remuer à leur gré l'esprit du peuple que les acteurs d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle. D'ailleurs, considéré comme art politique, l'art dramatique, dans un gouvernement où les mœurs sont comptées pour quelque chose, devait être aussi un art moral. C'est uniquement sous ce point de vue qu'Aristote l'a regardé.

Outre le côté général, il y avait encore un bienfait individuel à recueillir au théâtre, et l'auteur le faisait comprendre : « Considérez les poëtes tragiques, disait Timoclès dans sa comédie des *Bacchanales*, et voyez de quelle utilité ils sont pour la race humaine. L'indigent qui voit sur la scène Télèphe plus pauvre que lui, apprend à supporter son infortune; le malade qui sent son esprit s'égarer, se console en voyant Alcméon; celui qui pleure la perte d'un fils est soulagé par la douleur de Niobé; le boiteux se console en voyant Philoctète, et le vieillard malheureux en voyant Oinée. Chacun alors des spectateurs contemplant sur la scène des malheurs plus grands que ceux qu'il éprouve, est moins abattu par sa propre infor-

tune. » Marc-Aurèle tenait à peu près le même langage aux Romains. Libanius disait : « Voulez-vous apprendre à un homme plongé dans la douleur à supporter patiemment son mal? eût-il perdu son bien et ses amis, fût-il accablé d'injustices et de persécutions, menez-le au théâtre et montrez-lui la grandeur des rois terrassée. » Combien il serait important qu'on se rappelât maintenant que le théâtre se sert de grandes émotions pour graver dans l'esprit de grandes vérités! Dans sa naissance, l'art est tout religieux comme la société à laquelle il doit parler; la société parvenue à la perfection que peut produire l'idée qui l'a formée, l'art devient politique et individuel : c'est la marche ordinaire, la loi fatale du développement de toute chose humaine. Si l'on analyse les ouvrages des trois principaux auteurs tragiques grecs, on verra le drame suivre cette marche depuis le *Prométhée* d'Eschyle jusqu'à l'*Œdipe à Colonne* de Sophocle. Nous n'entreprendrons pas cette tâche, mais nous renverrons le lecteur désireux de se rendre compte de tout, aux savantes critiques que les deux derniers siècles firent naître sur cette matière.

Le théâtre grec, sous le règne de ses trois grands poëtes tragiques, avait accompli la fonction sociale dans ce qu'elle a de plus élevé; il avait

rempli le rôle du prêtre et de l'archonte. Un homme devait profiter du moyen pour pénétrer dans la vie individuelle, pour relever les erreurs des particuliers, et pour faire ainsi la censure des mœurs dans les détails les plus intimes : cet homme, c'était Aristophane.

Après que Thespis et Phrynicus eurent rendu les Athéniens insatiables de représentations théâtrales, Pratinas, pour répondre à leurs désirs, introduisit l'usage de faire succéder à la tragédie une petite pièce dont les personnages, représentant des satyres, étaient destinés à exciter le rire. Ces petites pièces, faites pour les vendanges, pour les fêtes de Bacchus, furent appelées tragédies lyriques : des faunes, des villageois, rôles plaisants, peu à peu remplacèrent les satyres, comme dans le genre sérieux les demi-dieux et les héros avaient remplacé le *chant du bouc*, ce qui donna lieu au proverbe : *Que fait ceci à Bacchus?* dont on se servit à l'occasion des tragédies d'Eschyle, et qui, par la suite, s'appliquait à quiconque s'écartait du programme qu'il avait annoncé.

Aristophane profita des précédents établis par quelques poëtes comiques; il transporta sur la scène non pas seulement des personnages imaginaires, mais encore ses concitoyens pour fronder

leurs ridicules. Eupoli, Cratinus et Aristophane, et autres qui travaillèrent dans leur goût, dit Horace, reprenaient les vices personnels avec une grande liberté. Cette nouvelle forme d'expression scénique fut appelée comédie. Sortie, comme la tragédie, du chariot de Thespis, elle conserva quelque chose de son origine; elle devint plus régulière dans son plan sans être plus réservée. Elle représentait les faits véritables, les habits, les gestes, et, par le moyen des masques, jusqu'à la physionomie de quiconque il plaisait à l'auteur de sacrifier à la risée publique. Nul n'était épargné dans Athènes, pas même les premiers magistrats, ni les juges qui devaient donner leurs voix pour autoriser ou proscrire les comédies. Elle se jouait également des hommes et des dieux.

Aristophane représente à lui seul la comédie grecque. Forcé de subir la censure du gouvernement que les changements politiques avaient restreint à un nombre déterminé de citoyens, sa licence première fut refrénée par la loi qui défendait de nommer personne sur le théâtre. Mais sa malignité trouva le secret d'éluder la défense : sous des noms supposés, elle traça des caractères vrais et reconnaissables; de sorte que sa seconde manière, satisfaisant à la fois sa vanité de poëte et la

malice du spectateur, lui procurait le plaisir de se faire deviner, comme elle procurait à l'auditoire celui de nommer les masques. L'art fut ingénieux par l'effet même de la loi. L'esprit s'inquiète peu des barrières, et la comédie est une de ses expressions les plus vives et les plus subtiles. L'idée comprimée devient une sorte de poudre à canon pour tout écrivain.

Contemporain de Socrate, d'Euripide et de Sophocle, auxquels il survécut, Aristophane acquit son importance sociale durant la guerre du Péloponèse, non pas en cherchant à divertir le peuple, mais en lui rappelant la nécessité de son intervention dans la chose publique, en se faisant le censeur du gouvernement et presque l'arbitre de la patrie. Prenant le langage le plus vulgaire afin de se faire comprendre de tous, il ne marchande jamais avec le mot pour exprimer l'idée. Plutarque le compare avec raison à une femme ivre, non pas qu'il manque de finesse et de délicatesse même, il est sublime quand il le veut, mais parce qu'il tient à jouer son rôle d'initiateur relativement à la populace. Il n'a besoin de parler à ceux qu'il critique qu'à la condition d'être énergiquement compris par le peuple; c'est l'accusateur public traînant au tribunal de l'opinion quiconque tend à l'égarer,

à la corrompre. C'est au nom des dieux, des lois, et peut-être gagé par l'État, qu'il attaque Socrate. C'est un effort de l'idée sociale, c'est une fonction sacerdotale qu'il remplit. Il se fait dans cette occasion l'expression de l'esprit du gouvernement contre l'idée nouvelle; et, en général, les gouvernements n'aiment pas ce qui peut les contrarier; ils veulent s'endormir dans leurs habitudes pour être certains de se réveiller avec la sécurité de la veille. Platon envoya à Denys le Tyran un exemplaire d'Aristophane, en l'exhortant à le lire avec attention s'il voulait connaître à fond l'état de la république d'Athènes.

Aristophane, avec le projet d'exercer sur son pays une réforme salutaire dans l'intérêt du petit peuple, dut, avant tout, se rendre populaire. Nous avons vu, de nos jours, un faiseur de vaudevilles, dans la seule de ses nombreuses pièces qui eût un but politique, pièce visiblement commandée par le pouvoir, séduire son public pendant les trois premiers actes, par des épigrammes contre l'idée en faveur de laquelle il devait conclure au dénoûment. Cette trahison d'invention moderne eût été impossible avec la perspicacité des Athéniens. Mais il était naturel que, dans sa situation de poëte comique, Aristophane, même

à son insu, préférât ses fortes touches de pinceau à la faconde polie employée par Ménandre, et qu'il crût devoir tourner, comme Plutarque l'en blâme, la ruse en malignité, la naïveté en bêtise, le rire en farce et l'amour en effronterie, pour arriver à peindre plus sûrement les ridicules et les scélérats publics tels qu'ils étaient.

La comédie d'Aristophane doit donc être regardée comme l'analogue de la tragédie par le but, mais pour agir dans le temps et sur l'esprit des générations présentes. Les passions dépendent de l'humanité, sont de toutes les époques et de tous les peuples; les ridicules tiennent aux individualités et à des circonstances momentanées.

Aristophane a procédé par la manière la plus propre à produire l'effet qu'il en attendait; aussi une des voix les plus mâles du christianisme, saint Chrysostôme, retrempait son éloquence si vive et si ferme par la lecture de ce mordant comique; et, comme Alexandre le faisait d'Homère, il plaçait les œuvres d'Aristophane sous son chevet, pour les lire avant de s'endormir et pour les retrouver à son réveil.

La part active que prit Aristophane aux affaires publiques s'explique par les circonstances où se trouvaient les Athéniens : livrés à des factions ex-

citées par l'effervescence d'Alcibiade et de quelques jeunes gens, entretenues par leur ambition, fortifiées par les guerres du dehors, ils étaient encore divisés par des philosophes qui se disputaient les disciples. Le poëte suivit l'instinct de sa nature, comme Démosthène écouta le sien dans des circonstances à peu près semblables. Le comique voulut corriger les mœurs dépravées en faisant rire les citoyens à leurs dépens; l'orateur, en tonnant dans la tribune, voulut inspirer l'énergie des vertus. Tous deux déployèrent, pour le même but, un caractère vif, ardent, opiniâtre. Tous deux rencontrèrent des obstacles, tous deux obtinrent des succès : le moyen est toujours bon sous la puissance d'une bonne intention. Les Lacédémoniens éprouvèrent qu'Aristophane seul valait une armée, et qu'il serait impossible de venir à bout des Athéniens tant qu'ils suivraient les conseils de ce poëte. Ses comédies sont tellement liées au temps et aux circonstances pour lesquelles elles étaient composées, qu'on ne peut en bien comprendre l'esprit qu'à l'aide de l'histoire grecque.

Pour peu qu'on réfléchisse à tout ce que nous venons de dire sur Aristophane et sur le but politique de toutes ses comédies, depuis celle des

Arcaniens, composée pour engager Athènes à faire la paix avec Lacédémone, jusqu'à celle des *Nuées*, qui lui valut le triste honneur de ridiculiser le maître de Platon et d'Aristote, on sera convaincu de l'importance du théâtre dans l'antiquité; et si son influence contribuait à déterminer la guerre ou la paix et pouvait également pousser au bien et au mal, un tel sacerdoce devait être en honneur; le droit de juger les hommes en découlait naturellement. La critique suppose toujours un but d'intérêt public, et c'est ainsi que, de réactions en réactions, les idées s'épurent et se dégagent de leurs liens matériels. L'idée chrétienne qui nous lie à la Grèce dans sa filiation terrestre, devait poindre d'un premier éclat au moment où Socrate but la ciguë, et le sage pardonnait au poëte Aristophane, comme Jésus sur la croix pardonnait à ses bourreaux.

Quoique nous nous soyons seulement occupé du théâtre, ce n'est pas que la Grèce manquât d'autres spectacles et d'autres jeux; comme chez tous les peuples, ils étaient joints aux cérémonies religieuses; mais c'est particulièrement par les jeux de la scène que se distinguèrent les Athéniens, et c'est encore par le théâtre que la France continue la route ouverte par le génie de l'Attique.

L'humanité, dans l'œuvre de sa vie, qu'il nous soit permis de le redire ici, suit une marche lente mais progressive, comptant par siècles, comme chacune des individualités qui la composent momentanément compte par années. Dans ce collectisme des peuples, un peuple, plus avancé que les autres, se montre à leur tête; une nation plus éclairée se fait reine entre les nations, à l'aide des sentiments qu'elle exprime par le drame de son existence individuelle, soit que son sol natal devienne le théâtre de sa gloire, et qu'elle y attire les étrangers émerveillés, soit que l'instinct de sa fonction la sorte de ses limites premières, et la pousse, par l'esprit de conquête, à promener sur le monde le flambeau de ses dieux, de ses lois et de ses mœurs. La force morale et la force physique ont alternativement et simultanément gouverné le monde, l'une par l'autre, et toujours l'une comme but ou comme moyen de l'autre. Le sentiment et la guerre, le raisonnement et la guerre, l'industrie et la guerre, voilà l'histoire de l'esprit humain. L'Égypte dut exercer sur les nations africaines qui l'environnaient l'ascendant naturel de sa civilisation; les traditions grecques ne furent que des transformations des traditions égyptiennes, et les traditions romaines elles-

mêmes furent les transformations des mystères grecs. Ce que l'Égypte a été pour la Grèce, la Grèce le fut pour Rome, et Rome à son tour devait l'être pour le reste du monde. Ce rôle d'initiateur, chaque peuple ne l'a pas rempli de la même manière, avec les mêmes moyens; mais à chaque succession il s'exerce sur un plus grand nombre, par une répartition plus large de l'idée générale, par des expressions moins abstraites, par des définitions d'âge en âge appropriées à l'émancipation progressive. Bacchus, Hermès, Hercule, Orphée, Thésée, dieux ou héros, furent pour la Grèce des divinisations d'un progrès relativement aux grandes sociétés autochthones de l'Égypte et de l'Inde, et Athènes fut l'expression la plus nette de la civilisation grecque, civilisation transmise pour être transmise.

La Grèce exprima donc aux peuples la civilisation par les arts, par la science et par la guerre, ces trois caractères distinctifs de la civilisation égyptienne, comme de toute grande civilisation spontanée. Au siècle de Périclès, ces trois moyens d'expression brillaient d'un vif éclat à Athènes. Les arts avaient atteint la plus haute perfection de la forme; mais ils n'exprimaient plus rien que de matériel, ils bornaient le sentiment social; le

théâtre lui-même, expression plus animée, se réduisait à rappeler le passé, à critiquer le présent, à entretenir les idiées pieuses, mais étroites, du patriotisme et de la gloire. Alors le sentiment de l'avenir donna au raisonnement le premier rôle; la science fécondée pressentit l'avenir; Socrate se souvint de l'unité primordiale, et ce retour au principe originaire devait fonder l'école d'Alexandrie. Praxitèle, Sophocle, Aristophane, Socrate, Platon, Aristote, ces noms rappellent l'art et la philosophie dans ce qu'ils ont de plus élevé et de direct pour les peuples; et celui d'Alexandrie, que nous avons cité, rappelle, par la filiation historique, les conquêtes du roi de Macédoine et la puissance morale appliquée à la guerre, art ou science qui place Léonidas et Thémistocle au rang des grands capitaines.

Cependant la guerre, ce terrible moyen d'émancipation, ce geste de l'idée dont l'art est le désir, dont la philosophie est le mot, ce drame révolutionnaire où les peuples ont leur rôle, et dont le monde est le théâtre, ne devait pas être joué par le peuple qui dominait moralement les autres nations : les Athéniens prenaient trop de plaisir aux jeux de l'esprit; ils attachaient trop d'importance aux vers de leurs poëtes tragiques, aux railleries

amères d'Aristophane, pour se préoccuper de la pensée de conquérir le monde après avoir défendu leurs frontières. Le moment était venu de leur arracher le sceptre et la direction des peuples. Les Romains, ces fils éclos du même œuf, ces citoyens de la même idée, les Romains sont trop à l'étroit dans l'Italie : du haut du Capitole on aspire au reste de la terre. Mais il faut au monde un avenir, et l'Étrurie n'a donné à Numa qu'un avis, à l'augure Cicéron qu'un souvenir; l'Afrique est restée muette à la voix de Scipion; les Gaulois inquiets ont déserté leurs forêts druidiques, et méconnu leur source celtique : pour quel mot inconnu Rome doit-elle envahir la terre? Ce qu'elle ignore, la Grèce le sait peut-être, et la Grèce est conquise!

La guerre n'est que l'instinct d'un peuple, quand elle n'a pas l'effervescence du sentiment : elle vient chercher ou elle apporte.

Les colonies grecques, en Italie, avaient mis les peuples du Latium en contact avec l'esprit de la métropole. Rome, en s'emparant de la Grèce, conquit moins un territoire que des dieux, des lois, des mœurs, que l'élément dans lequel elle devait se développer. La ville des sept collines devait être l'autel des dieux adorés en Grèce;

l'archonte athénien devait se faire empereur à Rome, et, sous la pourpre des Césars, couver l'unité qui manquait au monde : tandis qu'Auguste affermit le pouvoir impérial, des mages, guidés par une étoile, viennent adorer un enfant, dans une étable, au bourg de Bethléem.

La langue que parlaient le poëte et le philosophe grecs devait animer du sentiment des arts et du raisonnement, celle que parlaient Virgile, Térence, Sénèque et Marc-Aurèle. Ainsi, l'avenir se préparait, tout devenait centre à Rome, la langue pour l'esprit, et le sol pour en recevoir les germes féconds.

Quand le peuple romain se faisait cosmopolite sous la direction d'un vieux dogme social, le patriciat; conservant toujours son caractère primitif, il demandait pour récompense de ses travaux herculéens du pain et des spectacles, *panem et circenses*. Mais si les imitations du théâtre grec, la tragédie et la comédie latines, convenaient aux patriciens devenus tout Grecs par l'éducation, il fallait au peuple un drame plus analogue à son caractère : l'image de la guerre, la lutte des gladiateurs, les jeux du cirque, l'arène colossale de l'amphithéâtre de Flavien, lui disaient quelque chose de sa grandeur, de sa vie et de son rôle dans l'univers.

Dès les premiers jours de son existence, et par le caractère aventureux des hommes qui la fondaient, Rome fit pressentir sa destinée. Le brigandage, le rapt, la violence, ne devaient produire que la guerre. Le second de ses rois, il est vrai, lui appliqua des principes d'institutions sociales, mais sans pouvoir renfermer cette société naissante dans les limites de son territoire, sans détruire, sans contrarier même, son esprit originaire. Quand elle ne s'agitait pas pour la conquête, la lutte était intérieure, et les séditions semblaient être une sorte de drame plein d'intérêt qui ne permettait pas au peuple de se distraire, par d'autres spectacles, de l'œuvre de sa vie toute providentielle. Au dire de Polybe, il n'y a pas d'État qui se soit plus établi et plus augmenté selon les lois de la nature que la république romaine. Mais il ajoute que, selon les mêmes lois, elle devait prendre une autre forme. Quand elle eut pris cette autre forme, quand elle eut développé son génie particulier, quand elle fut maîtresse du monde sous des empereurs, quand elle eut préparé le sol pour recevoir une loi nouvelle, et fait la langue qui devait la répandre, il lui fallut des spectacles pour occuper son oisiveté. Cependant elle avait encore à dompter les barbares; ses

cirques lui offrirent toujours l'image de la guerre, et ses jeux la soutinrent dans cette fonction jusqu'au jour où, domptée elle-même, elle dut céder le monde à l'idée chrétienne. La hache du barbare rompit le glaive de César; la crosse épiscopale devint le sceptre de l'univers, sous l'anneau des successeurs de l'apôtre.

Le *panem et circenses* fut le cri de la décadence romaine. Le peuple roi se repliait sur lui-même : c'est qu'alors Rome devenait le centre du monde; tous les objets de la vénération des nations conquises étaient transportés dans la ville éternelle, et le palais de l'empereur devenait non-seulement le Panthéon de la terre, mais il en retraçait l'image. Adrien, dans sa villa, réunissait l'Égypte, l'Inde, la Grèce, par les bibliothèques, les théâtres, les cirques, les naumachies; et du haut du tombeau de cet empereur, quand aux jours de la chute, Bélisaire défendait Rome contre les barbares, le chandelier à sept branches, apporté de Jérusalem sous Titus, fut lancé comme un projectile, dans l'épuisement des moyens de défense, et trouva, sous les eaux du Tibre, sa dernière place, près du Vatican!

Cette concentration de toutes les croyances

était naturelle à Rome, où l'on avait élevé, depuis tant de siècles, l'autel des dieux inconnus. Le christianisme devait avoir son trône pontifical dans ces murs où s'était livrée cette longue lutte du plébéianisme et du patriciat. L'égalité évangélique y devait succéder à la tyrannie de la liberté. Les cérémonies du paganisme, le culte des images, ne devaient pas se borner à la famille des dieux et des citoyens, mais se confondre avec l'unité du Christ pour l'unité humaine.

Le théâtre fut donc, en Grèce et à Rome, une expression sentie de leur fonction particulière dans la vie des nations, pour la marche de l'esprit humain. Les premiers spectacles remontent, dans ces deux pays, à la pompe symbolique du culte, à la mission sacerdotale du prêtre; et leur source originelle est là, comme partout, dans la physiologie humaine. Mais le théâtre proprement dit, le théâtre offert à la foule, indépendamment des cérémonies religieuses, dernier terme d'une époque religieuse, premier terme de l'époque révolutionnaire, est la route inévitable qui doit conduire à un nouveau sommet. Le théâtre est un effet de la civilisation et en marque le degré; tout spirituel dans l'Attique, tout matériel en Italie,

il peint admirablement deux peuples, dont l'un fut un moment la tête et l'autre le bras de l'humanité. Chez tous les peuples, nous l'avons dit, le culte, et les jeux, et les fêtes qui lui donnent sa pompe, sont nécessaires à l'exercice des facultés; mais dans les civilisations transmises, où toute chose provient des rapports établis, le développement arrive d'après ces rapports. Par exemple, avant l'alliance de la Campanie et de la république romaine, il est certain que les jeux scéniques n'offraient rien à Rome qui méritât ce nom. Les *Attelanes*, si célèbres, sont postérieures à cette communication avec la Grèce, et les pièces importées du théâtre athénien étaient trop supérieures à ces mêmes Attelanes pour qu'elles ne fussent pas bientôt imitées. Si, du reste, on ne trouve pas dans le théâtre latin le but social, le moyen de critiquer qu'Aristophane se proposait, la raillerie qu'il attachait aux événements publics et aux hommes qui les dirigeaient, c'est que cette fonction était remplie à Rome par le tribunat; le Forum y avait la puissance directoriale.

L'érudition des savants fournit beaucoup d'éléments à l'histoire du théâtre grec et du théâtre romain : nous pourrions y avoir recours, quand il

nous faudra définir les différents genres qui constituent aujourd'hui l'art dramatique, si nos classiques, Molière, Corneille et Racine n'avaient pas surpassé les poëtes de la Grèce et de Rome; mais ici nous avons voulu nous borner à tracer l'histoire morale du théâtre et sa filiation jusqu'à nous.

IV.

Du théâtre au moyen âge.

L'humanité, soumise à la loi du progrès, ne pouvait obéir que par des mouvements alternatifs d'édification et de renversement. Les idées du bien et du mal ne sont point absolues : toute belle chose perd de son charme par le seul fait de la mutabilité spirituelle de l'homme; toute institution utile cesse de l'être, car elle reste ce qu'elle fut, et l'homme devient exigeant de tout ce qu'il acquiert; il marche de génération en génération, de siècle en siècle, dans la route où le pousse l'impulsion de sa nature, le mécanisme de ses fa-

cultés, l'insatiabilité de son intelligence. Dans son existence primitive et nomade, il changeait de site, de climat, quand il ne trouvait plus abondamment de quoi satisfaire ses appétits. Dans son existence finale et sédentaire, les révolutions répondent à l'impérieux destin de sa mission terrestre. Il faut qu'il avance, malgré les limites territoriales; avec le sentiment de la famille et de la patrie, il faut qu'il se meuve sous peine d'atonie morale et physique; et selon le degré de civilisation auquel il est parvenu, il s'étend ou il s'élève, il parcourt le sol en laissant la dévastation pour trace de son passage, ou bien il construit des temples, des pyramides, des cathédrales.

Sous l'empire d'une idée générale, unitaire, spontanée ou révélée, le peuple autochthone fait son œuvre de perfectionnement et de spiritualisation : l'âme sociale se sert ainsi des organes sociaux tant que ces organes sont propres à seconder la loi du développement. Lorsque ces organes n'ont plus les qualités nécessaires, l'âme s'endort, la société languit dans son stationnement, comme la Chine impassible au milieu des commotions du reste de la terre. Elle languit jusqu'au jour où, à la voix d'un artiste, d'un homme de sentiment, elle se ranime pour effectuer un progrès, pour se

rattacher aux autres sociétés, pour contribuer à l'œuvre unitaire.

Sous l'empire d'une idée transmise, le mouvement révolutionnaire, venu d'en bas, est plus rapide, plus excentrique de sa nature; on procède avec plus d'énergie à ce labeur intellectuel, ou bien à cette domination guerrière qui est la tâche des sociétés dérivées; chaque peuple apporte ainsi sa pierre à l'édifice de la civilisation universelle, et ce sont ces fils aventureux qui vont, tôt ou tard, réveiller leur mère.

Dans l'œuvre progressive de l'esprit humain, l'Égypte est notre berceau, notre point de départ, ainsi que nous l'avons dit, et il importe de le préciser ici. Nous avons vu quelles ont été les fonctions spéciales de la Grèce, où l'idée sociale, unitaire, devait renaître et s'élaborer, et les fonctions de Rome, chargée de conquérir le sol qui devait recevoir cette idée, chargée aussi de faire la langue qui devait l'exprimer. Observons que c'est en Judée que l'idée se fait homme, chez le peuple de Moïse, dans cet autre embranchement de l'égyptianisme, florissant plus près du tronc, ayant vécu des mêmes sucs; et l'enfant-idée, l'avenir du genre humain, proscrit dès sa naissance, est amené sur le sol antique, dans cette Égypte conquise par

les Romains, où l'école de Socrate règne dans la ville grecque fondée par Alexandre. Il faudrait être aveugle pour ne pas reconnaître une prévoyance insondable dans ce partage du travail des nations, dans cette filiation logique de leur œuvre individuelle, et dans les moyens mis en usage, par la force instinctive de l'esprit, sous le jeu des facultés de l'homme, partout le même, soumis partout aux mêmes lois, tendant partout au même but.

Évidemment la perversion inévitable des choses qui furent belles et utiles, ainsi que nous l'avons dit, annonçait une importante rénovation quand le Christ vint au monde.

Le génie artistique et scientifique de la Grèce se perdait dans d'innombrables sectes philosophiques; le génie républicain et guerrier de Rome semblait se borner à satisfaire les désirs effrénés d'un empereur : d'ailleurs, il arrive un moment où le cerveau n'ajoute plus rien à l'idée, où le bras fatigué laisse tomber le glaive. Les sectes d'Épicure et de Zénon étaient des extrêmes également opposés aux lois de la nature; le despotisme impérial n'offrait pas de garantie à la société sous le rapport politique; les arts n'imprimaient plus de croyances; les individus n'étaient reliés par aucun dévouement; l'égoïsme régnait sur l'esprit et

sur le corps, dans les vieilles reines du monde. Athènes n'était plus qu'un souvenir, Rome n'était plus une espérance; la conquête avait tracé le chemin du centre aux divers points de la circonférence; un avant-goût de civilisation agitait les barbares qui s'apprêtaient à se ruer sur l'Italie, comme par représailles : la guerre devait encore être le moyen d'émancipation pour eux; ils allaient venir au Capitole sans trouver cette fois un Manlius et la vertu républicaine, mais pour rencontrer le peuple sur la *via sacra*, au milieu du Forum, se rendant à l'amphithéâtre où les chrétiens étaient jetés aux bêtes.

Cependant, tout s'élaborait mystérieusement pour l'avenir d'une société nouvelle, au sein de Rome, dans les catacombes, malgré les persécutions ordonnées par Dioclétien et Maximien, empereurs; l'orage qui s'amoncelait sur l'ancien monde allait purifier la terre : la promesse faite aux premiers jours s'était accomplie, les apôtres avaient parcouru la terre, comme le ramier après le déluge; l'arbre que l'esprit humain avait semé s'élevait au mont Vatican, au-dessus de la sépulture des sectateurs du Christ; et Constantin, représentant de la société guerrière vaincue par l'idée, cédait la place à l'évêque, au successeur de

saint Pierre, au représentant de la société pacifique dans son but. La spiritualité reprenait son vol pour planer encore une fois sur l'univers, pour l'animer d'un amour nouveau au souffle de la foi, de l'espérance et de la charité.

L'histoire de la décadence et de la chute de l'empire romain est trop connue, celle de l'établissement du christianisme l'est trop également, pour que nous entrions ici dans d'autres considérations; mais il importe de ne pas rompre la chaîne des faits et de suivre, pas à pas, la marche de l'humanité dans son passage d'une croyance à l'autre; il importe de la montrer entre deux théâtres, entre deux protestantismes, jouant son drame à elle, faisant sa synthèse, remontant au sommet d'une universalité, comme nous l'en avons vue descendre. On ne peut bien comprendre l'importance de l'art du théâtre qu'à cette condition. Tout est trop étroitement lié dans l'histoire des peuples, par la conséquence des idées, pour croire au hasard des événements; la logique n'admet pas une telle hypothèse : le désordre est, quand il le faut, la prévoyance de Dieu. Pour l'homme, il a placé le libre arbitre entre le bien et le mal, afin qu'il pût mériter aux yeux de la société; pour la société, afin qu'elle pût suivre sa route et

mériter aux regards de l'humanité tout entière, il a mis entre les mœurs et les abus qui les corrompent, l'instinct révolutionnaire. Détruire est la fatalité de l'homme progressif. Il faut rayer du vocabulaire de la philosophie l'épithète de barbarie appliquée aux premiers temps des époques de rénovation. L'enfance est toujours cruelle, parce qu'elle ne sait pas. D'ailleurs, il y avait, entre l'idée nouvelle et l'idée expirante, entre le christianisme et le paganisme, tant de différence, que la succession de l'un à l'autre ne pouvait s'effectuer que par le bouleversement le plus général, que par le mélange des nations, le saccage des villes, la destruction des temples, la lassitude des peuples et le besoin de calme favorable aux vaincus comme aux vainqueurs. L'intervention des peuples appelés barbares était donc indispensable à l'établissement de la religion naissante : ces peuples, si longtemps opprimés, venaient ainsi en aide à l'idée qui devait leur faire atteindre un degré de civilisation supérieur à tout ce qu'ils détruisaient. Pour être cachés, les moyens de la Providence n'en sont que plus certains. Le mot jour, que la science interprète aujourd'hui par celui d'époque, dans l'explication de la Genèse de Moïse, peut, à son tour, remplacer admirable-

ment le mot époque, quand des hauteurs de la philosophie on examine la marche de l'humanité : de l'aurore au déclin, les siècles marquent des heures, sous ce soleil-idée qui éclaire le monde. Là, pas de nuits, pas de repos ; sous l'obscurité de quelques nuages, quand on croit que la société dort, elle travaille à son insu : car l'embellissement des villes, l'amélioration du bien-être matériel est pour la société ce que la vie végétative est pour l'homme, un renouvellement nécessaire.

Dans les moyens d'expression de l'idée nouvelle, tout devait être nouveau ; elle devait fournir ses formes particulières, ses arts, son éloquence, qui ne ressemblent en rien aux moyens d'expression de l'idée détruite. Isaac Casaubon avance que la nature est la mère de tous les arts : de la nature sans doute, mais sous l'influence de l'idée qui féconde l'intelligence. La nature est la même dans Rome païenne et dans Rome chrétienne ; les organes fonctionnent de la même manière, cependant tout diffère par le but. L'égalité morale des hommes dans l'unité générale est l'idée, Jésus est le mot, la croix est le signe qui vont tout changer, par qui l'aspect et le caractère de la société seront transformés. Mais le christianisme, à ses premiers pas persécuté, se propa-

geant par le martyre, devait d'abord, pour vaincre les sensualités du paganisme, cet épicuréisme adopté par les heureux de la terre, se présenter sous l'apparence du stoïcisme. La foi chrétienne se révélait donc par des vertus qui découlaient de sa source : la simplicité de mœurs, la résignation dans les souffrances, vertus individuelles, suffisaient alors au principe; il n'était pas encore nécessaire de s'adresser à l'âme par une autre voie que celle de la conviction morale; la parole, puissance aînée, reliait les frères dans la communion : les apôtres avaient reçu le don des langues, ils s'étaient répandus sur la terre pour y faire entendre l'Évangile; après eux les Confesseurs, après ceux-ci les Pères, successeurs d'Irénée, de Polycarpe et de Jean le bien-aimé de Dieu, saint Chrysostôme, saint Jérôme, saint Cyrille, saint Augustin, ces Démosthènes qui fondaient l'Église par la parole. Depuis la mort du divin maître, un lien non interrompu d'hommes s'était établi par la force de la parole : le mot avait enfanté une langue nouvelle, et c'était là le seul art chrétien.

L'âme humaine est le plus digne temple de la divinité; mais aux masses populaires qui ne peuvent atteindre le sommet des vérités morales sans le secours des sens, il faut le signe, la parole

écrite par des monuments; il faut parler aux yeux, il faut que la parole ait un sens pour l'esprit; il faut exercer les organes physiques pour développer l'intelligence : la simplicité est une vertu négative quand elle s'adresse aux nations. Aux hommes rassemblés, il faut des monuments qui imposent à la rébellion incessante, qui déroutent le génie du mal. L'idée chrétienne, en dominant le trône de César, devait passer dans toutes les veines de la société, devenir le ressort général, dominer les opinions du monde, se réaliser dans tout et pour tout, s'universaliser en un mot : les basiliques où la justice était rendue jadis, devinrent des asiles pour le culte naissant; et, dans Byzance, Constantin élevait un temple sous l'invocation de sainte Sophie, et plaçait la croix dans les airs comme un phare pour les consciences.

Une époque tient toujours à celle qui la précède par la force de l'habitude. Il n'y a point de solution de continuité dans la succession des générations; si l'idée nouvelle revêt les formes artistiques de la vieille société, c'est sur le champ où s'est livré le combat, et non pas aux lieux où ces formes n'avaient pas pénétré. Sans doute l'art byzantin diffère des habitudes de la Grèce et de

l'Italie, mais ce sont des formes intermédiaires, d'involontaires imitations; l'artiste, à son insu, ne pouvait se soustraire aux réminiscences de ces monuments moitié debout qui, chaque jour, frappaient ses sens; il subissait, malgré lui-même, l'influence du monde extérieur. L'art chrétien, proprement dit, devait se manifester aux lieux où aucun art n'avait encore régné. Il fallait, d'ailleurs, que la France se constituât, qu'elle eût son Charlemagne pour donner au christianisme sa sanction catholique, en réunissant dans la papauté le pouvoir politique du prince au pouvoir spirituel du prêtre. L'unité n'avait de force qu'à ce prix, pour la direction de la société pacifique.

C'est donc dans les Gaules qu'il faut chercher l'expression artistique de la civilisation chrétienne. C'est là que tout fut spontané, libre de toute imitation; c'est là que tout fut le fruit de l'arbre, l'œuvre de l'effort, et que l'effort, né des facultés intellectuelles, tendit au but social sans préoccupation de vanité, de gloire individuelle, tout venant de tous, dans l'intérêt de tous. Du fond des catacombes aux faîtes des cathédrales, il y a, pour la seconde fois, mais à un degré plus élevé dans l'échelle, le travail embryogénique, s'il est

permis de s'exprimer ainsi, de la liberté morale de l'homme.

Quand on examine les monuments de ces temps appelés barbares, quand on réfléchit à la logique des périodes de cette soi-disant barbarie, on parvient à s'expliquer les époques religieuses du passé ; on comprend l'Égypte et l'Inde par l'analogie : la puissance des idées se fait sentir également par une originalité individuelle dans le temple de Thèbes, dans la pagode indoue avec ses piscines, ses myriades de colonnes chargées de sculptures symboliques et ses chapelles mystérieuses, et dans les cathédrales chrétiennes. Qu'il nous soit permis de citer ici un passage de *l'Européen*, journal bien connu de tous les hommes qui attachent aux sciences morales l'importance qu'elles doivent avoir. Nous n'aurions pu qu'altérer l'expression des idées en les revêtant de notre style : « Ce n'est donc que par le sentiment que la forme est quelque chose. Ce n'est donc qu'en étudiant profondément la valeur relative des effets de l'art et des sentiments en rapport les uns avec les autres, que l'artiste peut faire œuvre valable. Et disons-le tout franchement, celui-là n'est pas artiste qui croit pouvoir étudier ou agencer des formes, abstraction faite du sentiment dont

elles ont toujours été et dont elles seront toujours le symbole; il ne peut que marcher d'erreur en erreur et produire une œuvre incohérente, sans unité , sans but et sans effet.

« Comment, en effet, les vrais artistes se sont-ils toujours servis des formes ? Quel rapport y a-t-il entre la manière dont ils les ont employées et le caractère de leurs œuvres ? Voilà, nous le croyons, la question la plus importante à résoudre.

« Si, à cet égard, nous jetons un coup d'œil sur le passé, nous verrons que, dans les époques religieuses, où l'on ne peut nier la puissante influence des beaux-arts, dans ces temps où tous les moyens d'action sur le sentiment humain se réunissent dans le temple pour accomplir la grande œuvre d'art, l'œuvre unitaire et symbolique jusque dans ses plus petits détails, qui ouvre la plus large voie au sentiment le plus général de tous; nous verrons, dirons-nous, que, alors aussi, se trouvent unies et se secourent mutuellement les deux formes que nous venons d'indiquer.

« Là, si la forme satirique, déployée dans tout son luxe de grotesque, dans toute sa richesse de difformité, afflige et resserre le cœur humain, par

la peinture énergique du mal, la forme admirative vient au même instant lui ouvrir un recours dans la puissance immense de Dieu, dont elle célèbre par toutes ses voix la bonté et la grandeur. — Alors l'art ne vient frapper l'homme de crainte par la vue d'objets hideux et grotesques, que pour lui faire sentir plus vivement la protection qui lui est promise : en lui indiquant ce qu'il doit fuir, il lui montre le refuge où il trouvera un abri; il agrandit aussitôt son cœur par l'immensité du monument; il l'ouvre à toutes les sympathies, à tous les sentiments doux et généreux par l'élégance et la grâce des figures; et puis, après avoir achevé de l'émouvoir par des vibrations harmoniques qui vont ébranler jusqu'aux dernières fibres de son être, il le jette tout tremblant encore de ce sentiment vague d'amour et d'espérance, devant le drame qui lui enseigne à mettre en pratique, par le sacrifice, cette puissance aimante qui vient de se développer en lui.

« Certes, s'il y a œuvre d'art complète, c'est celle-là. Toute la vie humaine est symbolisée dans ce grand ensemble, tous les sentiments humains y trouvent leur part. Les formes employées avec un art infini dans leur mélange et dans leur gradation, ne font que préparer l'homme, par les deux

impressions si différentes qu'elles lui donnent du bien et du mal, à recevoir la grande leçon morale. — Si on lui a inspiré une si grande horreur par le mode discordant; si, au contraire, on a épanoui son âme par le mode harmonique, ce n'est que pour lui enseigner que la lutte qui se passe en lui entre les deux principes, dont ces formes sont les symboles, ne saurait être terminée que par le sacrifice; car le mal dans toute sa hideur, c'est l'égoïsme; le bien et toute sa puissance, c'est le dévouement.

« C'est pour atteindre ce but que la cathédrale catholique nous montre si ingénieusement réunies les formes admiratives et satiriques dans ces saints aux formes sveltes et élégantes, supportés par les hideuses figures du vice, qu'ils écrasent du poids de leur victorieux dévouement. C'est ce profond sentiment des effets de l'art qui, dans un temps prétendu de barbarie, au onzième siècle, a fait placer à Bâle, de chaque côté d'un portail, ces quatre statues exprimant d'une manière si poétique et si positive les deux objets du choix de l'homme : d'une part se trouvent l'empereur Henri II et sa femme Mathilde, offrant tous deux à Dieu l'expression de leur amour; l'impératrice surtout, figure ravissante de grâce et d'expres-

sion, est dans une pose admirable d'expansion et d'extase; de l'autre, on voit un seigneur, riant avec une courtisane, d'un rire vicieux et impudique, en même temps que sa robe entr'ouverte laisse voir son corps couvert d'animaux immondes, qui le rongent et le pénètrent de leur venin. — Et c'est entre ces deux groupes que l'on passe pour entrer dans la nef où se va célébrer le sacrifice de la messe!

« Mais ce magique emploi de tous les moyens qui peuvent influer sur le cœur humain, n'est pas seulement le fait du catholicisme, il se retrouve dans le culte de toutes les religions basées sur le dogme de la liberté. »

Comment les soi-disant barbares de l'époque religieuse appelée le moyen âge étaient-ils arrivés aux notions nécessaires à la construction de ces édifices qui s'élancent dans l'air avec tant de hardiesse et de légèreté? Ces colonnes menues, comment portent-elles ces faîtes? et ces dentelles de pierres, où se jouent si harmonieusement le soleil et l'azur du ciel, comment ont-elles résisté aux orages des siècles? Le sentiment répond à toutes ces questions, comme à toutes celles que posent aujourd'hui le doute et l'incrédulité.

Maintenant que nos souvenirs nous rappellent

ce monument qui est le vêtement de l'idée, examinons ce qui s'y passe quand les chrétiens y sont rassemblés : toutes les spécialités des arts y concourent au même drame, car c'est un drame, et le plus touchant de tous les drames qui se joue sous la majesté du plus imposant des spectacles. D'abord, le jour y pénètre pour offrir aux regards l'histoire de la foi que le peintre a tracée sur les vitraux. L'encens parfume l'air, les sons de l'orgue disposent au recueillement; la voix des prêtres et celle de la foule qui répond, et la magnificence des vêtements sacrés, et le sens des prières, et cette impression que recueille la conscience dans l'accomplissement d'un devoir, tout impose à l'âme une émotion salutaire, chez l'enfant pour le préparer à la vie sociale, chez l'homme fait pour l'aider dans son œuvre, chez le vieillard pour le consoler avec l'espérance d'une vie nouvelle; tout fait de l'église un sens conforme à l'origine du mot, l'assemblée des chrétiens, l'unité sociale, le mot d'où tout part et où tout revient.

L'art exprime tout aux regards des hommes : la Genèse, les touchantes histoires du Vieux Testament, la vie du Christ, les miracles de la foi, la mission des apôtres. La statuaire n'est pas une froide imitation des marbres du Parthénon; l'ar-

tiste chrétien ignore le nom de Minerve, mais il a le sentiment du bien et du mal, et son ciseau donnera la vie à la pierre, dans sa liberté morale, sous la puissance de son imagination; c'est une beauté nouvelle qui rendra sa pensée par une expression toute spirituelle, par les mouvements du visage; il n'y a plus de type pour lui que dans la psychologie; la plastique n'est pas un art, mais une vérité sentie et comprise, ajoutée au symbole, à cette image monumentale de la croix que l'architecte a dessinée sur le sol, a élevée dans les airs, tantôt comme des mains suppliantes, tantôt comme la prière qui monte au ciel. Ainsi, dans cette œuvre admirable destinée au culte, le culte était le moyen de direction de la société par l'exercice des facultés individuelles, pour le développement de l'intelligence. Mais l'initiation est lente à se faire; l'esprit ne procède point par sauts; il faut que chaque bienfait soit réparti sur la masse, et que les étincelles qui jaillissent de l'idée produisent leurs commotions aux derniers anneaux de la chaîne sociale.

N'oublions pas qu'un pauvre moine quêteur, Hildebrand, couronné de la tiare, a donné à l'autorité spirituelle, à la puissance catholique, c'est-à-dire universelle, la réalisation la plus étendue.

La tête dirige le bras. Quiconque s'insurge contre l'esprit est séparé de la communion. Les rois, à qui est confiée la direction temporelle des peuples, sont dirigés eux-mêmes par les mandataires du chef de la chrétienté. Nous sommes au temps de l'épanouissement le plus complet de l'idée. Sans doute tous les membres de la famille chrétienne ne jouissent pas également du même bien-être matériel, mais si le serf souffre sous la volonté du baron, si le vassal doit obéir au suzerain, devant Dieu tous sont moralement égaux, et soit que le prêtre parle à la foule du haut de la chaire, soit qu'il conseille individuellement au tribunal de la confession, c'est dans la voie sociale qu'il dirige, lui qui a la science des temps passés, la prévoyance de l'avenir; lui qui emploie les moyens pour le but; lui qui, par la voix des cloches, rappelle trois fois par jour, aux bourgeois dans leur ville, aux laboureurs dans les champs, qu'ils doivent se recueillir et saluer Marie, comme l'ange annonça le Sauveur; lui, dont la mission est de tous les moments et doit s'accomplir partout, dans le temple et hors du temple, sur la place publique, sous le foyer de la famille, dans le manoir, dans la cabane, pour ouvrir la vie et la fermer, pour assister à toutes les joies et à tou-

tes les douleurs, pour sanctionner et sanctifier.

Mais selon l'éternelle loi de l'évolution sociale, le directeur manqua bientôt à sa mission; le prêtre cessa de comprendre le sacerdoce, il ne fit plus d'appel au sentiment ni à la science; ses mœurs se relâchèrent, l'égoïsme pénétra son âme: l'initiateur naturel n'eut plus de secrets à révéler. La foule, guidée par l'instinct de la vérité, longtemps avant de la voir dans son évidence, la foule, ne recevant plus l'impulsion du génie, resta inquiète, indifférente, dans un état transitoire: sachant trop de son propre passé, ne sachant pas assez de son avenir, libre de se soustraire au joug du devoir, elle fut sans frein pour ses passions; attentive à la voix qui flatte les sens inoccupés, elle éprouva un de ces moments d'irrésolution terribles pour les sociétés, elles qui n'ont pas de libre arbitre, elles qui ne peuvent pas s'écarter de la voie, elles qui ne doivent jamais mentir à leur promesse, ni renoncer à leur rôle tant qu'elles doivent le remplir.

Heureusement l'idée fondamentale de la société chrétienne était trop puissante pour qu'elle dût dépendre de quelques hommes. Le sentiment profite de tout pour fournir au besoin des temps; les moyens ne lui manquent jamais, parce qu'il les

crée. Et qui sait si les vices du clergé, la simonie, la corruption, le relâchement de la discipline, n'étaient pas l'acheminement fatal, l'ordre de succession naturel? La synthèse avait fait son œuvre, elle avait procédé par la hiérarchie; du faîte de l'unité, elle était descendue sur la terre; la cause avait produit ses effets. Mais chacun de ces effets contenait lui-même un monde par ses développements; il fallait, sous le travail de l'analyse, qu'ils devinssent cause à leur tour. L'idée sociale était représentée par trois classes, le clergé, la noblesse et le peuple, quoique cette division, représentation du passé, eût perdu son empire moral. Mais était-ce là que devait aboutir la parole évangélique? Était-ce là tout ce qu'elle devait produire? L'égalité morale était sans doute une grande et consolante idée, mais, par la loi du développement, elle devenait le germe de l'égalité politique, transition qui doit conduire à l'égalité matérielle dans sa plus grande extension, si l'humanité doit subir encore une nouvelle transformation, si elle doit parcourir l'ère d'un perfectionnement plus élevé, plus propre à la rendre digne de se rapprocher de son créateur.

Le corps dirigeant et enseignant s'était lui-même

institué comme un exemple pour le reste de la société.

Le dévouement, le savoir, la puissance artistique des facultés, formaient tous les degrés hiérarchiques dans l'Église; le clergé était ouvert à tous, et tous y pouvaient exercer cette influence morale qui fait la force, qui donne le rang. L'élection élevait l'abbé dans un chapitre de moines, comme elle faisait le pape dans le sacré collége. Les dignités ecclésiastiques n'étaient rien par elles-mêmes, elles ne recevaient d'éclat que par le caractère et la vertu de celui qui en était revêtu. Grégoire VII, qui faisait courber le front des rois, n'avait-il pas mendié sous sa robe de bure? et saint Bernard, le moine de Clairvaux, une croix à la main, ne commande-t-il pas au pape, aux rois, aux barons, aux peuples, d'aller délivrer les saints lieux de Palestine? Il n'y a donc rien d'héréditaire dans ce corps d'hommes qui renonçaient aux liens charnels de la terre pour n'être pas distraits, par les affections particulières, de ce dévouement qui doit s'épancher sur tous sans distinction, de ce soin spirituel qui doit comprendre les transports des passions et l'amour auxquels le sacerdoce doit rester étranger. Mais il est un amour au-des-

sus de tous ces amours individuels, c'est l'amour de Dieu qui les réunit tous. Il n'y a rien de plus admirable que la charité du prêtre chrétien au moyen âge : les lois canoniques ordonnaient qu'il fût beau de corps, qu'il eût la plénitude de tous ses sens, pour qu'il pût impressionner par son aspect. Alors maîtrisant la nature, repoussant des sensations qu'il était apte à éprouver, il avait le droit de commander et de diriger, en vertu du sacrifice : père au nom de Dieu, il fallait qu'il aimât pour pardonner, comme il fallait qu'il ressentît pour comprendre.

Nous ne devons pas douter que le sacerdoce n'ait été, pendant un temps, l'accomplissement de toutes les vertus chrétiennes, selon l'exigence du sacrifice auquel il s'élevait; car il y a dans ce dévouement, pour y arriver et pour le soutenir, l'exercice continuel des facultés intellectuelles dans ce qu'elles ont de plus sublime; et leurs forces s'accroissent de tout ce qu'on refuse à la matière. Mais quand le prêtre, du sein de sa toute-puissance morale et physique, la détourna de son but; quand il toucha au fruit de l'arbre de la science du bien et du mal, selon la tradition génésiaque, il lui fallut subir les conséquences de sa chute.

Qu'on ne croie pas que nous nous soyons livré à des digressions inutiles en expliquant ainsi la marche des choses, la force du théâtre est là tout entière; on ne peut le juger dans sa fonction et apprécier son importance, comme moyen de réaction, qu'en jugeant la fonction et qu'en appréciant l'importance du moyen antérieur. Si l'on y réfléchit, si l'on sent la logique de cette chaîne de faits non interrompue, nous aurons rendu au théâtre le caractère dont la faiblesse et l'égoïsme de notre époque l'ont déshérité.

A l'époque où le clerc commençait à n'être plus l'homme dévoué, le savant, le directeur naturel; au moment où, pactisant avec la noblesse, il faussait l'esprit d'égalité qui faisait sa force, par l'émancipation populaire à laquelle tout enseignement est fatalement lié; au moment où le népotisme faisait incessamment de la cléricature un monopole équivalent à l'héritage, pour la chaire de Saint-Pierre comme pour celle des moindres abbayes, à ce moment, la France se trouva prête à se mettre à la tête des nations et à leur donner l'impulsion. Elle avait acquis cette puissance directoriale dans le mouvement donné par le génie de Charlemagne, en constituant le catholicisme papal, en fondant l'université où l'esprit révolu-

tionnaire devait commencer à la voix d'Abeilard.

Le sentiment chrétien féconda trois peuples sous l'empire d'une même langue pour les faire concourir à la même fonction unitaire. On l'a dit avec raison : tout but spécial d'activité se manifeste par une langue à part. Le Bas-Empire avait dénaturé la langue grecque dans des querelles puériles ; le schisme sépara l'Église de Constantinople de l'Église romaine, et les Slaves de Novogorod, venant puiser l'enseignement dans cette impasse, devaient fonder cet embranchement russe d'une civilisation renfermée, par la conquête, dans la fatalité et la matérialité de l'islamisme. La vieille langue saxonne rangeait l'Allemagne et l'Angleterre sous une même influence. Mais les langues italienne, française et espagnole étaient sœurs ; filles de la même mère, elles pouvaient se développer séparément sans perdre cette essence originaire qui devait les faire converger à une même fin. L'Italie, malheureusement, se sentait comprimée sous l'influence de l'esprit réfractaire de l'empereur d'Allemagne ; violentée par les querelles des Guelfes et des Gibelins, elle se morcelait en république et guerroyait pour ou contre la logique du saint-siége. L'Espagne, conquise par les Arabes, s'arrêtait dans sa marche, mais elle

conservait le principe, comme autrefois la Judée avait conservé son lien d'unité. La France seule était donc appelée au rôle de puissance directrice, initiatrice, dans le but de la réalisation de la loi de grâce : elle devait comprendre l'unité, besoin nécessaire à la direction de la société, elle devait l'effectuer politiquement, au second degré, à mesure que le premier perdait de sa force; elle devait ramasser, par la main de son roi, fils aîné de l'Église, le sceptre que le pontife laissait tomber du haut du Vatican.

Mais suivons l'ordre chronologique.

Dans un corps aussi nombreux que le clergé, il se trouve toujours des hommes supérieurs qui résistent à l'erreur, qui reçoivent dans leur âme, avec le sacerdoce, la conscience du but auquel il tend; qui ont, avec le droit d'enseigner, la prescience de l'enseignement. Ceux-là ne se trompent pas sur les causes, quand ils apprécient les effets. Ils savaient que les masses populaires sont inertes tant qu'un sentiment ou un besoin ne les force pas à se mouvoir; ils savaient qu'elles n'étaient pas arrivées à cet état d'assimilation des idées qui amène le doute; ils pressentaient que les désordres de la conduite des prêtres étaient une preuve de l'affaiblissement de la croyance parmi les hommes char-

gés de la maintenir chez les laïques : le désir de réparer le mal, de ramener la conviction, leur fit faire un appel aux beaux-arts.

Les papes avaient été les vrais prêtres de l'idée chrétienne en ne la réduisant pas à n'être qu'une foi morte-née, qu'une sorte de dieu Terme, qu'une institution stationnaire. Où en serait la société aujourd'hui, si la parole du maître n'avait inspiré que la vie ascétique, n'avait produit que des solitaires? Les hommes doués d'une grande puissance d'investigation, aperçoivent tout dans un même coup d'œil; ils comprennent la foule par la science intime de l'individu : la nature humaine, intelligente et matérielle, a ses lois, la société a donc aussi les siennes qui sont identiques; d'ailleurs la société, qui se renouvelle sans cesse par ses générations, a ses époques climatériques; comme le serpent, il faut qu'elle change de peau; toute idée dont on repaît son intelligence doit se développer et produire ses bienfaits. L'esprit du christianisme était trop fécond pour ne fonder qu'un vaste monastère. Sans doute il n'était pas inutile que des saints se retirassent dans la Thébaïde pour y méditer, dans l'intérêt de tous; mais la parole évangélique n'eût pas détruit le paganisme si l'instinct de l'homme n'y eût pas pres-

senti le germe d'un avenir immense et l'espoir de son bonheur terrestre. Les promesses pour la vie future existaient, dans la religion vaincue, à un degré de spiritualité inférieur, soit, mais qui correspondait à son idée fondamentale : les Champs Élyséens et le Tartare sont des preuves de croyance dans l'immortalité de l'âme, comme le paradis et l'enfer; aussi Virgile et le Dante parcourent-ils ensemble les lieux d'expiation et de récompense, dans la grande épopée du moyen âge. Les idées règnent sur les esprits d'abord, puis elles passent dans les lois et reçoivent leur application politique. Il fallait au christianisme le monde positif. La religion catholique dut se faire dominante, militante; les papes n'ont failli à leur mission qu'en cessant d'être le pouvoir protecteur du peuple, qu'en faisant de l'Église Saint-Pierre la borne de l'esprit humain.

Cet appel aux beaux-arts fait par le prêtre consciencieux, ainsi que nous l'avons dit plus haut, ne dut être d'abord qu'un moyen d'action sur le clergé en occupant ses facultés. Mais hors du cercle fixé par la discipline et par les lois canoniques, le champ était vaste pour les fantaisies du clerc! N'importe, le motif sanctifiait tout; l'Église sanctionna ce qu'on entreprit sous son ombre sacrée.

Comme toujours, l'homme inspiré ne fut pas compris dans son intention, et des imitateurs vulgaires introduisirent des coutumes grotesques dans les cérémonies de l'Église, à certaines fêtes, s'amusant ainsi eux-mêmes pour amuser les fidèles. Ce fut l'origine du théâtre et, plus tard, celle de la compagnie de Jésus. Les jésuites restèrent prêtres, les comédiens cessèrent de l'être : voilà l'histoire en deux mots.

Dans la société chrétienne, abstraction faite du Bas-Empire, l'œuvre progressive de la civilisation fut spontanée. Tous les moyens sortirent logiquement de la nécessité ; et l'invention ne manqua jamais au besoin de manifestation. L'architecture avait une puissance sociale avec les secours du statuaire et du peintre ; aussi la poésie du christianisme se concentrait-elle dans la cathédrale avec ses nombreux moyens d'expression. Cependant, par l'effet des degrés vassalitiques de la hiérarchie, il y eut près du haut baron, à sa cour, des *conteurs*, des *trouvères*, des *troubadours*, qui récitaient des histoires rimées, des fabliaux. Ces poëtes allaient de château en château, ils y étaient accueillis, écoutés, comme ils devaient l'être. Quelques-uns de leurs ouvrages sont restés comme des modèles

de grâce et de naïveté. L'homme d'armes et sa famille étaient ainsi récréés pour de l'argent, c'était naturel. Mais aux bourgeois, aux villageois pauvres, l'Église devait cette satisfaction que procure à l'âme le jeu des finesses de l'esprit; pour eux, le clerc signala cette puissance poétique qu'on arrachait au temple, et c'est par cette sorte de lutte qu'on vit succéder au spectacle des *Trois Maries*, où trois prêtres étaient habillés en femme et feignaient de pleurer auprès du tombeau, à quelques autres travestissements indignes du lieu, à quelques cérémonies grotesques et carnavalesques, des œuvres mieux conçues, dont le but était une explication sainte de quelque mystère de la religion. Le christianisme avait eu ses bacchanales, ses baladins et ses jongleurs, il dut avoir son Thespis.

Observons que les mêmes résultats eurent lieu, presque en même temps, dans les églises des diverses nations; mais c'est surtout en France que l'essor vint montrer à quel rôle elle était destinée: le génie de Charlemagne, législateur, conquérant, fondateur des écoles, avait réuni en elle la fonction de Rome et d'Athènes; les efforts des autres peuples avaient besoin de sa sanction pour influer

sur le monde; tout devait revenir à ce nouveau cœur du sang social, pour porter la vie aux extrémités intellectuelles.

Maintenant que nous avons essayé de faire connaître la marche et le développement des idées, par l'exercice des organes et des facultés, appuyons nos raisonnements par l'autorité de l'érudition et par l'histoire des faits relativement au théâtre.

« Il nous faut remonter à l'ouverture de l'ère chrétienne, ce point de départ de tous les arts, de toutes les idées, de toute la civilisation chrétienne, a dit M. Charles Magnin, en Sorbonne. — Parmi les populations réunies seulement par la conquête et par l'autorité de l'Église, il y a eu, du ve au xiie siècle, des drames écrits. — Le peuple, non moins que le sacerdoce, s'est montré de tous temps avide des plaisirs scéniques. — Si l'Église chrétienne attaqua pendant les six premiers siècles, avec tant d'énergie, les jeux du cirque et du théâtre, c'était surtout en tant que païens et comme souillés d'idolâtrie et de cruauté. L'Église s'est élevée de toute l'éloquence de ses saints Pères contre les immolations du cirque et les obscénités de l'orchestre, qui révoltaient jusqu'aux païens non corrompus, et contre lesquelles Julien argu-

mentait si rudement à Antioche. Plus tard, quand le christianisme fut plus dominant et qu'avec l'aide des barbares en Occident, et celle des Sarrasins en Orient, il eut anéanti les jeux scéniques, l'Église continua d'anathématiser les facéties des baladins qui continuaient l'idolâtrie dans les carrefours et propageaient le paganisme dans les châteaux. Mais, en même temps, l'Église faisait, de son côté, appel à l'imagination dramatique, elle instituait des cérémonies figuratives, multipliait les processions et les translations de reliques, et instituait enfin ces offices, qui sont de véritables drames, celui du *Præsepe*, ou de la crèche à Noël; celui de l'*étoile*, ou des trois rois à l'Épiphanie; celui du sépulcre, ou des Trois Maries à Pâques, où les trois saintes femmes étaient représentées par trois chanoines, la tête voilée de leur aumusse : *ad similitudinem mulierum*, comme dit le rituel; celui de l'ascension, où l'on voyait quelquefois sur le jubé, quelquefois sur la galerie extérieure, au-dessus du portail, un prêtre représenter l'ascension du Christ; toutes cérémonies vraiment mimiques qui ont fait longtemps l'admiration des fidèles, et dont l'orthodoxie a été reconnue par une bulle d'Innocent III. »

On le voit, ce sera un beau travail d'analyse que

celui de M. Magnin ; sa seule promesse vient confirmer ici notre opinion sur la fonction sociale du théâtre, et c'est là l'idée dominante de cet aperçu philosophique, uniquement destiné à servir de pierre de touche à l'appréciation du théâtre actuel.

M. Magnin, dans son projet, établit trois principales divisions de son travail : 1° l'époque de la coexistence du polythéisme et du christianisme, époque singulière de dualité pour l'art et la poésie; 2° l'époque de l'unité catholique et du grand pouvoir sacerdotal; 3° l'époque de la participation des laïques aux arts exercés jusque-là par le seul clergé. La première de ces périodes s'étend du Ier au VIe siècle, sous le nom d'époque romaine; la seconde s'étend du VIIe au XIIe, et coïncide avec le plus complet développement du génie sacerdotal; c'est l'époque hiératique.

« Dès le commencement de cette période, dit-il, nous verrons se glisser les jeux scéniques et même l'usage des masques dans certains monastères de femmes : aux VIIIe et IXe siècles, nous verrons les obsèques des abbés et des abbesses se terminer par de petits drames funèbres, sortes d'églogues dont les religieux et les religieuses se partageaient les rôles, poëmes bizarres que le temps n'a pas

tous détruits. Au xe siècle, je vous montrerai les vies des saints et les légendes des martyrs et des ermites chantées dans les carrefours, et, qui plus est, divisées en scènes et représentées dans les couvents. Je vous traduirai six pièces de ce genre composées par la célèbre Hroswitha, religieuse à Gandersheim, morte avant la fin du xe siècle. Enfin, aux xie et xiie siècles, nous verrons le drame ecclésiastique atteindre, avec l'Église, à son apogée, et se déployer dans les cathédrales, aux jours de grandes fêtes, soutenu de la majesté naissante de la peinture, de la sculpture et de la musique, également parfait dans les représentations sérieuses que l'on pourrait appeler tragiques, et, chose surprenante, dans les représentations comiques et grotesques, et jusque dans les danses les plus vives, sorte de sarabande et de *galops*, commencés dans le chœur, continués dans la nef et terminés dans les parvis ou les cimetières, danses bizarres des vivants sur les tombes, qui ont donné aux peintres de l'époque suivante l'idée de la fameuse *danse macabre*, danse des hommes et des femmes, dans laquelle la mort grimaçante prend de sa main de squelette et fait sauter au son de sa rote les personnages de tous les états, depuis les reines et les archevêques jusqu'aux

courtisanes et aux mendiants. — La troisième période, ou l'époque des confréries, nous montrera l'art dramatique échappant en partie, comme les autres arts, des mains affaiblies du sacerdoce, pour passer, au XIII[e] siècle, dans celles des communautés laïques, pleines de cette ferveur pieuse et de cet enthousiasme de liberté qui amenèrent, trois siècles après, l'affranchissement de la pensée et la complète sécularisation des arts; nouvelle période dans laquelle nous n'entrerons pas, et qui constitue proprement l'ère moderne. — Dès l'ouverture de la troisième période, nous verrons le drame ecclésiastique obligé de renoncer à la langue latine et de la remplacer par les idiomes vulgaires. Devenu peu à peu trop étendu pour conserver sa place dans les offices, le drame liturgique fut représenté les jours de fêtes après le sermon. La bibliothèque royale possède un précieux manuscrit des premières années du XV[e] siècle, qui ne contient pas moins de quarante drames ou *miracles*, tous en l'honneur de la Vierge; la plupart précédés ou suivis du sermon qui leur servait de prologue ou d'épilogue. Déjà dans ce recueil, dont la composition remonte au XIV[e] siècle, plusieurs légendes laïques ou chevaleresques, telles que celle de *Robert le Diable*, dénotent l'affaiblis-

sement graduel et la prochaine décadence du véritable drame hiératique. Enfin, l'étendue toujours croissante que prirent les mystères en langue vulgaire obligea le clergé de laisser transporter la scène du jubé dans le parvis, et la multiplicité des personnages rendit bientôt nécessaire la coopération des confréries, qui éloignèrent de plus en plus ces représentations du lieu et des idées qui leur avaient donné naissance. Je vous ferai connaître tel de ces drames prodigieux où ne figurent pas moins de cent, de deux cents et même de six cents acteurs. Il fallait alors réunir presque la moitié d'une ville pour amuser ou édifier l'autre. Ainsi le drame chrétien sortit peu à peu de l'Église, et bientôt après des mains du clergé. »

C'est dans un cours fait à la faculté des lettres, et dans son discours d'ouverture, que M. Magnin s'exprimait ainsi, en 1834; nous regrettons vivement de ne pas l'avoir constamment écouté; nous regrettons plus encore qu'il n'ait livré à l'impression qu'un premier volume contenant, comme introduction, l'histoire du théâtre antique. Sans doute nous nous fussions appuyé, vis-à-vis du public, de détails précieux; mais, nous le répétons, il nous suffit de constater l'origine sacerdotale du théâtre pour en tirer l'induction naturelle

de son influence et de sa fonction, et les prémices du savant professeur offrent des preuves de ce que nous avons dit et de ce qui nous reste à dire. « Il importe à la grande thèse de la perfectibilité humaine, ajoutait M. Magnin, de montrer comment, au moyen âge, malgré la décadence du langage, l'imagination et la poésie n'ont pas cessé d'être en progrès ; il importe de montrer comment le génie poétique, pour suppléer au moyen d'expression qui lui manquait, s'est appliqué à s'en créer d'autres ; comment, à défaut de la langue, il a eu recours à la peinture, à la musique, à la sculpture ; comment surtout il a magnifiquement traduit ses pensées dans cette langue qui précède toutes les autres et qui leur survit, dans la langue monumentale. En effet, quand cet âge si profondément ironique et enthousiaste n'a pu exprimer ses soupirs par des paroles, il les a fait moduler par l'orgue ; quand les mots ont manqué à ses pensées, tantôt célestes et tantôt mondaines, il les a sculptées dans la pierre ou fait étinceler sur les vitraux. »

Si nous ne partons pas du même point, M. Magnin et nous ; si nous ne nous proposons pas le même but, du moins nous nous retrouvons aux mêmes sources, et, l'un et l'autre, nous admet-

tons les preuves, de quelque part qu'elles nous soient offertes. M. Magnin, ainsi que nous, s'est vu dans la nécessité de lier l'Église au théâtre par l'effet d'une corrélation logique; il a dû décrire l'Église et le théâtre, et c'est ce que nous ferons également à notre tour, comme un moyen de critiquer la vie actuelle du théâtre et de l'Église, dans notre *Physiologie.*

Maintenant traçons rapidement l'histoire du théâtre depuis le XIVe siècle, époque de sa fondation en France.

Le goût était si vif et si prononcé pour les représentations dramatiques, à la fin du XIVe siècle, qu'on les offrait au peuple dans les occasions de réjouissances solennelles. C'est ainsi qu'elles eurent lieu le 11 novembre 1380 à l'entrée du roi Charles VI à Paris, et, plus tard, à celle d'Isabeau de Bavière sa femme. Du reste, pour bien apprécier l'engouement du peuple pour le théâtre à cette époque, il faut se rappeler que la France était désolée par des guerres intestines et étrangères et que la forme dramatique donnée au mystère de la passion de Jésus-Christ devait, par la vue des souffrances de Dieu, porter à la résignation la foule souffrante. Ce n'était plus là le spectacle indigne de la *Fête des fous* qui se passait dans l'é-

glise, ni les ingénieuses disputes des jeux *mi-partis* qui avaient donné naissance à la *Cour d'amour*, et qui entretenaient la noblesse dans le culte des femmes. C'était une action sérieuse; elle intéressait l'humanité, elle convenait aux petits comme aux grands, car elle contenait l'essence de la foi chrétienne. Déjà, dans le commencement du XIIIe siècle, le marquis de Montferrat avait fait représenter à sa cour une comédie intitulée l'*Hérésie des Pères*, où l'auteur, Anselme Faydit, tourne en dérision les opinions contraires aux sectes des Vaudois et des Albigeois, dans les conciles de Toulouse, de Latran et de Tours, à la suite des discours publiés par Pierre de Bruys et Arnaud de Bresse.

L'art dramatique était donc considéré comme le moyen le plus puissant de répandre des idées; il était employé, à cet effet, autant pour instruire le peuple, que pour le diriger et l'impressionner. Aussi le zèle de quelques riches bourgeois de Paris les disposa-t-il à se cotiser dans le but de faire l'acquisition d'un terrain propre à la construction d'un théâtre, afin d'y représenter dignement les *Mystères de la passion de Notre-Seigneur*, dont on admirait la forme dramatique. Ce fut au bourg de Saint-Maur qu'ils firent leur premier essai,

puis, à Paris, à l'hôpital de la Trinité, en la grande rue St-Denis. Mais le prévôt de Paris publia une ordonnance portant défense à tous les *habitants de Paris, à ceux de Saint-Maur et autres villes de sa juridiction, de représenter aucuns jeux de personnages, soit des vies des saints ou autrement, sans le congé du roi.* Cette ordonnance, faite dans la seule crainte que les acteurs n'exigeassent de l'argent des spectateurs, n'avait en vue que l'intérêt du peuple; son but était de continuer au théâtre sa fonction sacerdotale. Les bourgeois songèrent alors à se pourvoir de l'agrément du roi; ils érigèrent d'abord leur société en confrérie sous le nom de *Confrérie de la passion de Notre-Seigneur*, et Charles VI, après avoir assisté à quelques-unes de leurs représentations, fut si satisfait, qu'il leur accorda des lettres patentes pour l'établissement de leur industrie à Paris.

La salle où les confrères de la passion élevèrent cette première scène, avait vingt et une toises de longueur sur six de largeur, et le spectacle y eut lieu les jours de fêtes (excepté les solennelles). Dans beaucoup d'églises on avançait, ces jours-là, l'heure des vêpres, afin que le peuple pût assister à ces pieux amusements.

L'exécution scénique d'un mystère serait une

chose impossible avec nos exigences actuelles, car il s'y passait différentes actions et l'on ne changeait pas de décorations. Mais la foi était encore vive; le souvenir des événements était gravé dans la mémoire des spectateurs; ils apportaient d'ailleurs une sorte de bonne volonté si recueillie, si fervente, qu'il suffisait d'une indication, quelle qu'elle fût, pour que l'imagination se chargeât de compléter l'illusion, mieux peut-être que ne le font aujourd'hui les plus habiles décorateurs. Le théâtre était divisé en plans superposés : le plus élevé de ces échafauds représentait le paradis; celui de dessous, l'endroit le plus éloigné du lieu où l'action principale se passait; le troisième, en descendant, offrait le palais d'Hérode et la maison de Pilate, et ainsi des autres, selon la multiplicité des actions réunies dans le mystère qu'on représentait. Une gueule de dragon, placée à l'endroit où est maintenant le trou du souffleur, présentait l'image de l'enfer, et elle s'ouvrait pour en laisser sortir ou rentrer les démons. Sur les côtés, à l'endroit que nous nommons l'avant-scène, étaient des gradins où les acteurs venaient dévotement s'asseoir lorsqu'ils avaient joué leurs scènes, pour reparaître jusqu'à ce qu'ils eussent achevé leurs rôles. La pièce commençait presque

toujours par une annonce; un acteur s'avançait et disait au public : *Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, nous allons représenter le mystère de la conception, de la passion et de la résurrection de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, ou tout autre. Quelquefois, on donnait une explication des différents lieux que représentait le théâtre, quand on ne les écrivait pas sur un poteau. De ces premiers essais à la complication des machines employées dans nos théâtres, il y a toute la différence des siècles; mais si l'on doit se réjouir du progrès advenu dans les moyens, il faut regretter cette bonne foi des auteurs, des acteurs et des spectateurs, qui suit toujours l'origine des choses.

Voilà donc, au commencement du xve siècle, la direction morale de la société arrachée en partie au clergé par des laïques, pieux et zélés, il est vrai; le but ne change pas, le prêtre seconde même les efforts nouveaux; il est dépassé par l'instinct de la bourgeoisie, par cette masse intermédiaire qui, depuis des siècles, se pose en artiste et s'interpose en arbitre entre le peuple et la noblesse : les confrères de la passion tiennent toujours au culte par leur titre et par leurs fins; l'orthodoxie de leurs spectacles n'est pas mise en doute un seul instant, tous les ouvrages représentés finis-

sent par des actions de grâce, par ces mots : *Te Deum laudamus*, et les explications dramatiques des livres saints, qu'ils donnent, sont une source d'enseignements salutaires. Ainsi le clergé, dans son engourdissement, ne pressentait rien encore de sa destinée; il ne comprenait pas qu'il n'y a point de temps d'arrêt pour les peuples, et que le chef, s'il ne marche en avant, reste bientôt en arrière.

L'impulsion une fois donnée par ce nouveau moyen d'exercer l'attention publique, les choses ne devaient pas longtemps se borner à ces premiers essais. « Le succès des mystères représentés à l'hôpital de la Trinité, dit le plus ancien historien du théâtre français, excita l'envie et l'émulation des clercs de la Basoche; mais, arrêtés par le privilége exclusif des confrères de la passion, ils furent obligés de chercher une autre route. La morale parut un fonds inépuisable à leur dessein; ils personnifièrent les vertus et les vices, et, dépeignant toute l'horreur des derniers, ils faisaient voir tout l'avantage que l'on retire en suivant les premières : c'est ce qui fit donner aux pièces dressées sur ce plan, le titre de *Moralités*. Cette idée, assez heureuse, fit tout l'effet que ceux qui l'avaient employée pouvaient en attendre, et ce nou-

veau genre de spectacles (qui ne paraissaient que trois ou quatre fois l'année) fut estimé, par beaucoup de personnes, supérieur à celui des mystères. » Quels étaient ces clercs de la Basoche? Les fils de la science philosophique commencée par Abeilard, les étudiants de cette université fondée par Charlemagne pour venir en aide au clergé, par l'étude des lois, et pour lui succéder dans l'éducation sociale.

Nous avons dit que les premières églises avaient été formées dans les anciennes basiliques, vastes salles où les préteurs romains administraient la justice; ce mot de basilique, applicable à la grande salle du palais de Paris, fut traduit en français, dans les premiers siècles de la langue, par celui de Basoche; et l'an 1303, le roi Philippe le Bel accorda aux clercs étudiants, qui n'étaient ni mariés ni pourvus d'offices de procureur, le droit de se constituer en corporation et juridiction, avec son roi, ses grands officiers, sa hiérarchie, sous le nom de *Basoche*, avec privilége de se rassembler régulièrement, de frapper monnaie, de se faire justice entre eux, permettant même à leur titulaire royal de porter une toque pareille à la sienne. L'autorité de la Basoche s'étendait sur tous les clercs du palais du Châtelet, et sur tous ceux

des juridictions qui ressortissaient au parlement de Paris. Ainsi, le théâtre commença comme l'Église dans le temple de la justice, pour répandre les mêmes vérités, les mêmes moralités. Les trois écritoires d'or en champ d'azur qui formaient les armoiries de cette société, organisée, par ordonnances royales, sur le modèle de la grande société française, semblaient, en quelque sorte, former l'horoscope des effets que devait produire le nouveau moyen de prédication populaire.

Peu après que les clercs de la Basoche eurent, à l'imitation des confrères de la passion, représenté des pièces dialoguées à leur fête du *mai* planté dans la cour du Palais, et après leur cérémonie de la *montre générale* (qui fut abolie par François Ier), on vit s'élever une compagnie de jeunes gens de famille qui, joignant à beaucoup d'éducation un grand amour pour les plaisirs et tous les moyens de se les procurer, avaient, depuis quelques années, sous le nom des *Enfants Sans-Soucis*, fondé une sorte de société dont l'unique but était de se divertir. Soit désir de critiquer, soit pour contribuer, à leur insu, au progrès intellectuel, ils dressèrent des tréteaux dans le quartier des halles pour y attirer un auditoire, et rivaliser avec les Basochiens, rivaux eux-mêmes des confrères de

la passion. Leurs représentations dramatiques prirent le nom de *sotises* ou *soties*, du titre de leur chef, qu'ils appelaient le *prince des sots*. Une critique sensée et sans aigreur constitua le fond de ces petites pièces. Observons que cette espèce de corporation était constituée par lettres patentes du roi. Charles VI avait reconnu au président de ces joyeux enfants, le titre qu'ils lui donnaient avec une solennité très-spirituelle. Les *enfants Sans-Soucis* eurent un succès général : aussi les confrères de la passion, craignant que leurs représentations parussent trop sérieuses, s'entendirent-ils avec eux et avec les clercs de la Basoche pour soutenir leur théâtre, et bientôt ils ajoutèrent au *mystère* une *moralité* ou une *sotie*, jusqu'à l'époque où ils furent obligés de quitter de nouveau la maison de la Trinité, qui fut transformée pour la seconde fois en hôpital.

Le théâtre de la Trinité a été le premier théâtre régulier; et c'est ainsi, qu'en peu de temps, par l'adjonction des Basochiens et des Enfants Sans-Soucis, et répondant aux trois grandes divisions, unes et distinctes à la fois, des facultés humaines qui se trouvaient exercées par le culte, à savoir la foi ou le sentiment, la morale ou la science, le bien-être ou la réalisation matérielle, les confrères

de la passion enlevaient au clergé sa puissance sociale.

Quoiqu'il y eût en Espagne et en Italie, à cette époque, quelques représentations dramatiques hors des églises, on n'y trouve aucune trace d'une institution permanente du caractère de celle des confrères de la passion, et quand ces entrepreneurs s'établirent dans l'hôtel de Flandre, ils confirmèrent cette priorité dans l'art du théâtre, qui devait par la suite des siècles ajouter à l'influence de l'esprit français.

Avant de poursuivre, remarquons encore que ce nouveau moyen d'éducation sociale, qui s'était préparé, comme par un effet providentiel, sous le nom symbolique de la Trinité donné à une maison de charité, s'effectuait par trois compagnies dont les genres différents correspondent aux genres classés dans l'antiquité sous les noms de tragédies, de comédies et de farces, ce que nous ferons observer plus tard; le *mystère*, offrant une grande analogie avec les pièces mythologiques d'Eschyle et de Sophocle, et la *moralité* et la *sotie* avec les pièces de Ménandre et d'Aristophane. Ainsi, destiné au peuple par les prêtres, qui représentaient les beaux-arts, par les étudiants, qui représentaient la justice et le raisonnement, et

par les fils des hommes riches, qui représentaient le bonheur auquel il fallait atteindre, le théâtre, sanctionné par le pouvoir royal, va devenir l'expression de la puissance dominante en France, pour agir sur le monde à mesure que son influence doit s'étendre. Et quand, après la domination anglaise, lorsque l'unité se fut concentrée sous le génie politique de Louis XI, le roi qui mérita le surnom de Père du peuple, Louis XII, craignant que la vérité ne pût arriver jusqu'à lui, la demandait au théâtre en lui accordant toutes libertés, en venant assister souvent aux représentations des mystères, des moralités et des soties qui, depuis quatre règnes, consolaient et soutenaient la population de Paris et des grandes villes. On comprendra facilement cette persévérance des acteurs, des auteurs et des spectateurs, en songeant aux développements successifs de la pensée sous cette forme nouvelle; et nous renvoyons les lecteurs, curieux de juger par eux-mêmes, aux sources qui ne manquent pas, s'ils ne veulent attendre le travail analytique promis par M. Magnin.

Mais nous touchons à cette brillante époque où toutes les nations vont se reconnaître au flambeau des conquêtes de l'esprit humain. La guerre

a longtemps mis l'Espagne au pouvoir des Arabes, une partie de la France entre les mains des Anglais; puis, à son tour, Charles VIII a promené une armée française à travers l'Italie, où Jean Lascaris s'est réfugié. La pensée profonde d'une transformation se manifeste par une efflorescence dont toutes les nations modernes donnent des signes; par l'étude, par la culture des poëtes et des orateurs de l'antiquité grecque et latine : Pic de la Mirandole a jeté ses clartés précoces; les Borgia trônent à Rome; Machiavel exerce à Florence son autorité; Jean Hus a parlé en Allemagne et Wickleff en Angleterre; Luther grandit; Léon Médicis touche à la pourpre romaine, Raphaël et Michel-Ange répondront à sa voix pontificale; Paris a son théâtre, nouvelle forme, nouveau gage, nouvelle preuve de catholicité; et les découvertes de la poudre à canon, de la boussole et de l'imprimerie, maintenant sont en aide au but social. L'idée de Platon a fait son œuvre, c'est au tour d'Aristote de dominer la terre. Rabelais va faire entendre sa voix pantagruélique, et Montaigne, ce trésor de savoir et d'instinct, s'arrêtant entre le passé et l'avenir, dira sa terrible prophétie : *Que sais-je?* C'est qu'en effet, après Louis XI doit paraître Richelieu; c'est qu'après

Richelieu, les événements produiront la Convention et Robespierre. *Que sais-je?* est le mot qui va détruire de jour en jour l'édifice sacré du moyen âge; c'est le mot qui doit enfanter le doute, l'esprit d'examen et d'analyse. Mais de Bacon à Molière et de Molière à Beaumarchais, l'esprit humain sèmera des chefs-d'œuvre, pour que les peuples recueillent des bienfaits.

L'impulsion donnée par le puissant génie de Charlemagne, fondateur de l'université, conduisit la société française jusqu'à François Ier, ce roi faible, que l'éclat de son temps entoura d'une auréole, que la force des choses décora du titre de père des lettres et des arts. Cette grande époque de réaction, qu'on a si improprement appelée l'*époque de la renaissance*, s'était lentement préparée par l'Église et à l'ombre de l'Église. Le bien était venu logiquement d'en haut, de la tête, du clergé protecteur des petits; mais quand les dignités ecclésiastiques, la pourpre et la tiare furent devenues le domaine exclusif de certaines familles, le droit héréditaire de la noblesse, l'esprit humain, qui profite de tout pour avancer, se servit de l'obstacle avant de le renverser; il anima d'un esprit d'antagonisme, favorable à la propagation des idées, tous les hommes doués du sen-

timent social. Ainsi, la lutte exista entre la littérature antique et la littérature sacrée pour former la littérature moderne; entre l'art chrétien et l'art païen pour se fondre dans un style participant de tous deux, gracieux, sévère, varié, capricieux et régulier à la fois; entre la philosophie d'Aristote et la liberté chrétienne, pour arriver, par le protestantisme, à la réalisation plus complète des promesses évangéliques.

Mais, observons-le bien, tandis que l'unité spirituelle se divisait sous l'imprévoyance des grands seigneurs devenus papes, Louis XI reformait l'unité politique française; le fils aîné de l'Église recueillait l'héritage de sa mère. Machiavel, après avoir vu en France les instructions tracées par la main de ce roi très-chrétien, retourna dans Florence pour y méditer sur la science du prince qui déjà remplaçait le dévouement du prêtre, dévouement nié avec tant d'éclat par Léon X, du haut du Vatican, et repris en sous-œuvre avec tant de violence par le moine Martin Luther.

Au milieu de cette effervescence admirable, dans cette végétation sociale doublée par la force d'une séve longtemps comprimée, que devenaient les confrères de la passion et leur théâtre, espoir et moyen pour l'avenir, dernier effort des direc-

teurs du passé? Sous les règnes de Charles VII et de Louis XI, les *Enfants Sans-Soucis*, ces derniers venus de la forme dramatique, prirent part aux guerres et cessèrent de rire de la sottise des hommes; mais la représentation des mystères et des moralités se continua, et le peuple, en sortant de vêpres, pouvait, comme de coutume, se réconforter du spectacle de *la passion* et des moralités de *l'homme pécheur par nature, du bien advisé et du mal advisé*, et de tant d'autres, voire des soties laissées par le *prince des sots*. Mais ces représentations allaient bientôt perdre leur caractère tout religieux, sans toutefois renoncer au droit d'enseignement que doit avoir quiconque rassemble la foule. En Italie, Machiavel arrangera pour la scène un libertinage amusant, *la Mandragore*, c'est tout ce qu'il faut au pape Léon X, comme aux courtisans de tous les princes; mais au peuple une nourriture morale plus substantielle est nécessaire, et quand un arrêt du parlement (27 novembre 1548) viendra défendre aux confrères de la passion les représentations des mystères sacrés, pour n'offrir au public que des sujets profanes, licites et honnêtes, le génie national ne faillira point à la fonction de la France, et, malgré Luther et Calvin, et peut-être à cause d'eux,

l'enseignement, prenant une autre route, n'en conduira pas moins la société à son but.

Les confrères de la passion, obligés d'abandonner, en 1543, l'hôtel de Flandre, où ils s'étaient réfugiés en quittant la Trinité, achetèrent de Jean Rouvet, adjudicataire de quelques lots du terrain vendu sur l'emplacement de l'hôtel de Bourgogne, démoli par ordre de François Ier, un emplacement assez considérable pour y construire un théâtre. Ce fut là, rue Mauconseil, que, réunis aux clercs de la Basoche et aux Enfants Sans-Soucis, parmi lesquels Clément Marot figura comme auteur et comme acteur, ils jouèrent les pièces que Jodelle, Baïf, la Péruse et Grévin composèrent sur le modèle des poëtes grecs et latins.

V.

Du théâtre depuis Corneille jusqu'à la révolution française.

Nous avons vu le théâtre sortir de l'Église; émancipé par décret du parlement, il marcha seul; le *Mystère de l'Apocalypse*, par Louis Choquet, et ceux de la *Nativité de Jésus-Christ* et de l'*Adoration des trois rois*, par Marguerite de Valois, reine de Navarre, furent en effet les dernières productions de ce genre représentées au théâtre de l'hôtel de Flandre. Jacques Mirlet, étudiant, fit jouer, le 2 septembre 1450, le *Mystère de la destruction de Troie*, divisé en quatre journées, et contenant environ quarante mille vers.

Il n'entre point dans notre plan de suivre pas à pas la marche du théâtre ni ses développements successifs, quelque intéressante que soit du reste cette histoire par son rapport avec celle de l'esprit humain. D'ailleurs, pour un moment, la France se laisse dépasser dans la question plastique, et si le fondateur de la société de Jésus ne crut trouver la science universitaire qu'à Paris, dans ce berceau de la théologie; s'il y vint échauffer son zèle pour l'unité et pour la puissance papale attaquée; s'il y médita la pensée forte qui devait donner à son ordre la domination du monde catholique, c'est à la patrie d'Ignace de Loyola, c'est à l'Espagne que Corneille raviva le flambeau du drame scénique. Lope de Véga florissait contemporain de Cervantès, sous le successeur de Charles-Quint, quand notre littérature était représentée par des œuvres oubliées; et Shakspeare instruisait la cour d'Élisabeth quand les guerres religieuses suscitaient à l'esprit français la satire Ménippée. Les Italiens, attirés par Catherine de Médicis, préludaient à l'opéra par l'introduction des pastorales, moitié chantées, moitié dansées; mais l'art sérieux, l'art français, se taisait au bruit des divisions soi-disant religieuses qui troublaient la paix de l'Europe.

La révolte de Luther, homme de sentiment et d'énergie, ne fut pour les princes qu'un moyen de vider la grande querelle qui, depuis des siècles, agitait l'Italie sous les noms de Guelfes et de Gibelins; elle ne fut qu'un prétexte, qu'un signal d'insurrection contre l'autorité papale. Par vanité de rhéteur, Henri VIII y prenait feu; les électeurs allemands secouaient une domination disciplinaire qui leur semblait pesante: les peuples du Nord, soumis par caractère, ne sentaient pas l'effort politique sous la question religieuse; ils suivirent l'impulsion donnée par l'esprit de la féodalité ranimée. Mais il n'en était pas ainsi en France de la masse populaire: le sentiment de l'unité, enraciné en elle, avait été réveillé par la fermeté de Louis XI; elle se préoccupait faiblement de cette réaction des barons calvinistes contre la royauté qui s'était constituée, comme l'Église l'avait fait avant elle, sa protectrice, c'est-à-dire, le lien catholique au moyen duquel la fonction directoriale européenne lui était garantie. Ainsi Bacon et Shakspeare créaient en Angleterre, l'un une philosophie nouvelle, l'autre un théâtre, qui ne devaient produire de résultats que par la sanction de la France, sous les noms de Descartes et de Corneille, quand Richelieu eut dans la main ce sceptre qui

avait été celui de Louis XI, et dans l'esprit la pensée de Charlemagne. L'action postérieure du théâtre en France ne peut se comprendre et s'expliquer qu'en expliquant ainsi la marche des choses, qu'en les comprenant à ce point de vue. L'Espagne, restée en dehors du protestantisme, devait perdre son influence; l'Angleterre et l'Allemagne, qui l'acceptaient, devaient en subir l'esprit d'isolement et de négation. La France, qui lutta contre lui sur son propre sol, et qui pouvait le vaincre, la France devait rester la puissance directrice, le cerveau de la société moderne et plus tard son bras libérateur.

Le protestantisme n'était, à vrai dire, qu'une critique du drame catholique. Mais le dogme avait institué d'admirables règles, en rapport avec la nature humaine et en même temps avec la loi du développement social. Supposez le sacerdoce toujours à la hauteur de sa mission, et l'émancipation chrétienne s'opérait logiquement, sans secousses; Martin Luther, au lieu de protester contre le dogme, par la puissance de ses facultés, donnait une impulsion nouvelle aux rouages de la discipline romaine; et, le génie des arts lui venant en aide, il ne privait pas nos sens dans leur fonction intellectuelle pour les satisfaire dans leur appétence

physique. Nier la vérité, ce n'est pas la détruire. La liberté d'examen qui peut convenir au théologue, doit laisser dans les ténèbres de l'erreur la foule des individualités en proie aux caprices de l'imagination : les religions sont faites pour les masses, et l'égalité, dans le sens de l'ordre social, n'exclut pas l'idée de la hiérarchie des capacités. La confession, sur laquelle l'esprit de critique a tant raillé, était, à elle seule, un moyen d'émancipation plus rapide et plus sûr, un tribunal plus conciliateur entre le devoir et le droit, un conseil plus indulgent et plus sévère, enfin un embranchement plus direct vers le but général, que cette inconséquence allemande nommée luthérianisme, qui veut relier sans lien, qui laisse prédominer le culte de soi-même, le salut personnel, sur l'exemple donné par Dieu mort pour tous : les croyances émondées n'abritent pas contre l'orage. L'Espagne, conservant en elle la foi catholique dans son intégralité la plus absolue, ne cédant pas à la tentation de la liberté d'examen, restait, pour le monde chrétien, l'analogue du peuple juif dans l'antiquité, c'est-à-dire une nation retardataire, mais conservatrice. L'esprit de la réforme, en faisant de l'Évangile un dieu Terme, empêchait l'Allemagne et l'Angleterre de se développer mo-

ralement au point de vue de l'émancipation progressive et universelle, continuait cette action d'égoïsme que les barbares avaient exercée dans le monde ancien. Toujours disposées à demander à des climats plus favorisés ce qui manque à leur bien-être matériel, elles pouvaient, à toutes les occasions, se ruer, l'une sur l'Italie, l'autre sur l'Inde, depuis que la France s'était spirituellement constituée. L'Italie, n'ayant pas l'unité politique qui seule devait donner à son génie la puissance pour soulever le monde, pour jouer le rôle d'Athènes par les idées, et celui de Rome par la victoire, l'Italie obéissait à la France et lui remettait les rênes du monde.

Le théâtre, moyen catholique, sera donc en Allemagne, au dix-huitième siècle, ce qu'il est déjà au seizième siècle en Angleterre, une analogie du protestantisme, une expression individuelle, le mot d'une langue particulière, comme l'esprit particulier qui ne se répandra pas hors des frontières. Mais, en France, le théâtre a un autre avenir, une fonction sacerdotale largement conçue, dans un but universel, selon son origine et pour le but auquel toutes les nations devront toucher tôt ou tard, sous quelque étendard qu'elles marchent, quelle que soit celle d'entre elles qui se

place à leur tête. Le théâtre en France sera le *vox clamantis* de l'idée chrétienne arrivée à la réalisation d'une partie de ses bienfaits, pour réclamer des bienfaits plus importants encore. La promesse évangélique a été faite à tous les hommes et non pas à quelques-uns; la France, avec son théâtre et par son théâtre, doit préparer sa régénération pour la régénération du vieux monde. L'antique droit des Cortès, la *magna carta* de la Grande-Bretagne, quelles révolutions ont-elles produites avant la révolution française? Les noms de Lope de Véga et de Shakspeare sont brillants sans doute; mais quel peuple étranger ont-ils réveillé, quand celui de Voltaire agite encore les esprits endormis sur la vieille route? En France tout a été logique selon la loi du progrès, jusqu'aux phases de la révolution. L'esprit humain sait, quand il le faut, faire table rase et creuser son sillon au milieu des décombres.

Le théâtre, obligé de se faire imitateur de l'antiquité par ordonnance royale de François Ier, ne perdit pas le sentiment de son origine. Dans toutes les spécialités des beaux-arts, il y eut conservation de l'idée morale et, sous ce point de vue, supériorité spirituelle sur l'art grec, quelque infériorité qu'on remarquât, du reste, dans

la forme. La statuaire, cette expression du sensualisme païen, devait être, chez les modernes, portée au degré de perfection où Phidias et Praxitèle la firent atteindre ; et l'artiste chrétien ne se bornant pas à exprimer seulement les formes extérieures, la grâce ou la force, voulait faire passer dans l'âme des sentiments moraux en donnant une forme aux idées. Les traits du visage devaient être le moyen d'expression le plus senti, affirmé d'ailleurs par le geste, dans la plastique du sculpteur et du peintre. Les vertus chrétiennes, qu'il fallait enseigner en les offrant sans cesse aux regards, furent réalisées, pour les regards, par la pierre, par la transparence des vitraux, avec toute la puissance du sentiment, et nous citons encore, à cet effet, un article du journal l'*Européen*, parce qu'il jette une grande clarté sur nos idées :

« Statue de Nantechild, *sculpture de* 1267. — Si vous avez été visiter l'église de Saint-Denis, on vous a montré, dans la grande nef, à gauche en entrant, le tombeau du roi Dagobert. Vous avez dû le remarquer, ne fût-ce qu'à cause de la singulière popularité de son nom. Mais cette pierre sculptée est sale, sombre, mal placée,

enfin gâtée par des ajoutages en plâtre, peints pour imiter la vieillesse. D'ailleurs, il est convenu que les œuvres du moyen âge sont choses curieuses au même titre que les bambochades qu'on nous apporte de la Chine. Ainsi, vous êtes passé sans voir. Or, sur ce tombeau, il y a une figure de pierre sculptée, de quatre pieds de haut, qui vaut, on ose à peine le dire, autant, pour le moins, que ce que l'on admire le plus dans notre musée des antiques. C'est, dit-on, la reine Nantechild, la fille de la vallée. Il est inutile de raconter la légende par laquelle on explique comment cette sculpture, qui est de 1267, est le portrait d'une femme du roi Dagobert, morte en 641. Elle est d'un maître inconnu; car on ne signait pas alors de si petites choses. A peine un architecte osait-il graver sa figure sur le manteau de sa cathédrale. Aujourd'hui, une œuvre pareille ferait un nom et serait un événement.

« La figure, modelée avec cet art que nos peintres habiles emploient pour donner le regard et la vie à leurs portraits, exprime une tristesse mélancolique; mais ce n'est pas ici seulement un masque où l'on a tracé et fait saillir les lignes du chagrin. On y sent plus que cela; il y a dans cette tête une âme qui pense en chrétienne: —

Chair, que j'ai aimée, tu étais poussière; vanité du monde, tu es redevenue poussière.

« La statue n'est pas belle seulement par l'expression de la tête; elle est belle de pose; il est impossible de mieux sculpter les longs plis de la robe et du manteau qui recouvre le reste du corps, ne laissant à nu que des mains charmantes et vivantes encore de vérité. Cependant on devine le corps à travers le vêtement. L'artiste a su trouver la forme que la physiologie assigne aux femmes chez lesquelles le dévouement et l'intelligence dominent. C'était une fille aux formes grêles et gracieuses, un être faible qui n'avait d'autre force que celle de l'amour, qui vivait de cœur plus que de chair.

« Pauvre siècle que le nôtre ! On accuse le moyen âge de barbarie, parce que, dit-on, il a rasé des constructions grecques et romaines. D'abord, cela n'est pas vrai, car lorsque vint le moyen âge, les ruines étaient faites. Ignore-t-on l'histoire à ce point qu'on ne sache plus que la barbarie commença sous l'empereur Trajan? Tout était fini lors de la venue de Constantin, et, au plus tard, au septième siècle. Or, c'est à cette date seulement que commence le moyen âge, ou, en d'autres termes, la civilisation catholique.

C'est aussi l'époque du début de cet art qui nous a donné tant de belles cathédrales, tant de belles sculptures, qui a trouvé l'harmonie en musique, le contre-point, les instruments à archet, l'orgue; qui a inventé la peinture à l'huile, la peinture sur verre; qui a créé la langue française et tant de poëmes, de fabliaux que vous ne connaissez pas, etc.

« C'est nous qui sommes d'ignorants barbares; nous renversons des églises, nous brisons des chefs-d'œuvre parce qu'ils sont en vieilles pierres, nous cassons les vitraux, nous brûlons les tableaux peints sur bois, nous laissons disparaître à l'humidité et perdre nos vieux poëmes, etc.; oui, nous sommes des barbares; nous faisons œuvre digne des empereurs romains; car, quand nous ne détruisons pas, nous mêlons des débris; et, comme des enfants qui ont grotesquement barbouillé un tableau, ou imité avec des cartes une maison de pierre, après avoir produit, nous frappons des mains et nous faisons les fiers. Pauvre siècle!

« Qu'est-ce que ces temples que vous avez copiés pour faire la Madeleine, la Bourse? Qu'est-ce que ces œuvres gréco-romaines que vous offrez à notre admiration dans le Louvre; cela a-t-il une signification? Ce sont des œuvres bâtardes, tail-

lées par des eunuques qui, ne pouvant inventer, ont déguisé des copies. Prenez l'hermaphrodite, digne conception des siècles de Périclès et d'Auguste, c'est le type du genre. Vos monuments ne sont ni temples, ni granges; vos statues ne sont ni hommes ni femmes, et l'un et l'autre en même temps. Nous n'avons pas place aujourd'hui pour vous prouver comment vous en êtes à tirer la troisième épreuve d'une mauvaise copie. Mais, puisque vous n'avez que le génie de l'imitation, imitez au moins vos pères; ils valaient mieux que les Grecs et les Romains; ils avaient de l'originalité; et, soyez-en certains, le sentiment crée la forme. Or, c'est le christianisme qui les animait, et c'est le christianisme qui a supprimé l'esclavage. »

Le christianisme a supprimé l'esclavage, et le théâtre moderne est fils du sacerdoce chrétien : il y a, dans ce rapprochement, le résumé de l'histoire de l'humanité.

Nous avons dit que l'expression des traits du visage, que le mouvement musculaire qui donne la physionomie, animaient la plastique, donnaient la vie aux formes et le sentiment aux œuvres d'art; le théâtre moderne, il faut le remarquer, se servit peu de temps des masques qui étaient en usage

dans l'antiquité. Ces masques immobiles représentaient les types de la douleur et du rire : indispensables d'ailleurs dans l'immensité des théâtres pour grossir les traits et la voix, au moyen d'un porte-voix qui s'y trouvait adapté, ils suffisaient sans doute au fatalisme de l'idée païenne et aux exigences du spectacle ; mais après que le théâtre eut intéressé la foule chrétienne dans la personnification des vertus pour les mettre en honneur, et des vices pour les faire haïr, par les moralités et les soties, jouées à l'aide des Basochiens au théâtre de la Trinité, de l'hôtel de Flandre et de l'hôtel de Bourgogne ; quand il dut descendre dans la vie individuelle, il lui fallut, avec toutes les finesses du langage, toutes les nuances de la physionomie. La dimension et la structure de nos salles rendaient tout possible à cet égard : la table de marbre, en la grande salle du Palais de Justice, est un trait d'union entre la nef de la cathédrale et la salle de l'Opéra du palais de Versailles. La solennité du culte et le faste royal viendront se confondre dans le théâtre. Ainsi l'art scénique, mettant en action la plastique du statuaire et du peintre, eut également, par le mouvement musculaire, par l'expression du visage, un secours nécessaire au spiritualisme du drame moderne.

L'art dramatique suivit la marche de tous les arts au moyen âge, comme il avait procédé dans l'antiquité. D'abord le spiritualisme de l'idée-mère se formula par le temple avec toute sa puissance; puis les détails manifestèrent, de siècle en siècle, le perfectionnement des moyens d'expression. Le temple chrétien et le temple égyptien correspondent l'un à l'autre par l'analogie de l'idée qu'ils expriment, abstraction faite du degré de civilisation des deux grandes sociétés qu'ils ont fondées. Le temple grec et le théâtre moderne ont également eu entre eux une fonction correspondante: ils viennent fractionner l'idée générale, l'aider à produire tous ses bienfaits, pour la faire descendre dans les sentiers les plus étroits. Ainsi le polythéisme grec est à l'égyptianisme ce que le théâtre est à la catholicité chrétienne, un moyen secondaire, une sorte d'analogie du protestantisme de Luther, une négation de la forme vieillie: mais, dans cette direction, toute chose a ses périodes de développement, selon le degré de la foi des masses auxquelles elle s'adresse. Quand la foi est vive, le plus grossier simulacre de l'idée suffit à la croyance : le morceau de bois informe qui représentait Diane à Éphèse était plus pieusement adoré que la statue d'or qui le remplaça, et

notre la Fontaine a noblement exprimé cette idée dans son apologue de Philémon et Baucis. Quand les confrères de la passion représentaient leurs mystères sur le parvis de Notre-Dame, ils attiraient à leurs tréteaux plus de dévots citadins que le théâtre actuel n'attire de sceptiques, bien que le théâtre soit un des besoins de notre époque. Mais la fonction sacerdotale de la Grèce et du théâtre moderne doit se remplir par l'individualisation de toutes les idées, pour les semer dans les masses comme les germes d'un nouvel avenir. L'élaboration faite en Grèce conduisit au christianisme; l'élaboration faite par le théâtre moderne aboutit à la révolution française. Les grandes religions spiritualistes contiennent un principe qui peut fournir à différentes phases, les religions polythéistes n'en ont qu'une à parcourir.

Dans son élaboration, depuis la Diane en bois du théâtre de la Trinité jusqu'au drame d'or façonné par la main habile et ferme de Pierre Corneille, les progrès de l'art dramatique sont nuls et presque insensibles; on sent que la forme religieuse n'a pas encore renoncé à la direction sociale: sa fonction n'est point morte, elle vient de triompher dans la lutte; le huguenot roi de Navarre a courbé son front chevaleresque sous la

couronne de saint Louis, et le *Paris vaut bien une messe* est un mot de Gascon qui trahit seulement l'habitude de railler. Mais on ne raille plus sur le trône de France; avec le titre de roi très-chrétien, on sent quelle importante responsabilité pèse sur soi. Dans la famille européenne, le roi de France a son droit d'aînesse à faire valoir; il n'agit plus que le monde ne s'en émeuve, et s'il dévie de la route où la nation doit marcher à sa suite, l'esprit sacerdotal soulève les convictions, et, du haut de ses prévoyances, place un poignard dans la main de Ravaillac. Moïse n'hésita pas à sauver son peuple par de sanglants sacrifices. Ce fut donc cette inquiétude bien naturelle du clergé français qui, dans le péril, le rendant plus sévère, plus jaloux que le pontife romain, lui fit condamner le théâtre et prononcer l'excommunication des comédiens. Cet acte de colère, ce codicille ajouté au testament, prouve la prudence du vieillard; mais quelque brillant avenir qui lui soit réservé sous le nom de Bossuet, à la voix de Massillon, avec la doctrine de Port-Royal, le soleil de novembre ne lui rend plus sa chaleur première: la tête qu'il lève encore avec orgueil ne saurait ranimer les membres affaiblis. Les jésuites comprirent si bien cette vérité qu'ils adoptèrent le

moyen dont l'esprit progressif se servait timidement, pour retarder de quelques jours le moment terrible de la chute.

Dans le dernier siècle, sous le vent des encyclopédistes, pour flétrir tout ce qui tenait à la forme religieuse, on a donné aux disciples de Loyola le nom de janissaires de la papauté. Le sobriquet est à la fois juste et faux. Les jésuites ne se faisaient scrupule de rien, c'est vrai; ils obéissaient aveuglément aux ordres du pape, soit; mais ces esclaves soumis, placés près de la chaire de Saint-Pierre, au-dessus de tous les trônes du monde catholique, dominaient par la seule puissance du savoir et de la pensée. Le crime n'était, entre leurs mains, qu'un instrument pour effectuer ce qu'ils regardaient comme le bien; leur morale, en apparence relâchée, était un moyen nécessité par le temps pour ressaisir la direction sociale qui échappait au sacerdoce. Ils ménagèrent les faiblesses humaines dans l'intérêt de leur propre force; entre l'épicuréisme de Molina et le stoïcisme de Jansénius, dérivant au même degré de l'école platonicienne et de l'école péripatéticienne, ils suivaient toutes les routes pour retourner à Rome, eux qui venaient de Rome; ils circulaient dans la société moderne comme le

sang par les artères et par les veines, allant du cœur aux extremités et revenant des extrémités au cœur. Voyant le passé, voyant surtout l'avenir, ils s'emparaient de l'enfance, ils la façonnaient, selon l'esprit du monde, pour leurs projets; et dans leurs colléges élevant un théâtre, parce qu'ils étaient assez habiles pour comprendre la puissance de ce moyen d'expression et d'impression, eux, comédiens profonds, auteurs, acteurs pour les grandes tragédies et pour les farces, ils se préparaient le monde, vaste théâtre qui convenait à leurs vastes projets. Mais les hauts sommets n'ont pas de plateaux : l'idée avait usé la forme; la papauté avait fait son œuvre. Une fois sur la pente, il n'était plus possible d'arrêter la marche descendante qu'il fallait suivre fatalement, avant de remonter à de nouveaux sommets.

Ainsi l'art dramatique fut employé, dans l'ordre des jésuites, comme un moyen d'éducation, longtemps avant que Voltaire le regardât comme une chaire pour sa prédication philosophique et destructive. Le cardinal de Richelieu lui-même, ce ministre roi, se délassait de ses travaux politiques en rimant pour le théâtre; et vainement le clergé croisait le fer émoussé de ses excommunications contre l'arme avec laquelle l'esprit hu-

main allait combattre les abus et briser ses chaînes : Corneille, après des essais plus ou moins heureux, venait de faire le *Cid*, de s'animer du génie chevaleresque de l'Espagne, avant de se faire l'expression de la vieille Rome républicaine. Corneille, c'était le reflet du passé qui allait éclairer l'avenir.

Du moment que nous arrivons à Corneille, l'histoire du théâtre est facile à étudier quant à la filiation des faits, et c'est ici le lieu de faire comprendre toute l'importance de sa fonction dans la société française. Sous François I[er], la corruption des mœurs s'était répandue de la cour sur la nation entière ; mais l'intervention des femmes devait se faire sentir par cette société d'élite qui s'éleva avec le dix-septième siècle au sein de la capitale, pour unir les deux sexes par de nouveaux liens, par de nouvelles affections; pour mêler les hommes distingués de la cour et de la ville, les gens du monde poli et les gens de lettres; pour créer des mœurs délicates et nobles au milieu de la plus dégoûtante dissolution ; pour réformer et enrichir la langue, préparer l'essor d'une littérature modèle, élever les esprits au sentiment et au besoin de jouissances ignorées du vulgaire. Le berceau de cette révolution fut

l'hôtel de Rambouillet, cet hôtel regardé comme l'origine des affectations de mœurs et de langage, et qui fut, dans le grand siècle, et pour tous les écrivains qui s'illustrèrent, pour Corneille, pour Boileau, pour la Fontaine, pour Racine, pour Molière, pour Molière plus que pour aucun autre, l'objet d'une vénération profonde et méritée.

En 1594, la France était pacifiée par la reddition de Paris et de Rouen et par l'anéantissement de la Ligue. En 1599, Henri IV avait obtenu de la cour de Rome la dissolution de son mariage avec Marguerite de Valois. En 1600, il épousa Marie de Médicis. Cette même année, Catherine de Vivonne, à seize ans, épousa le marquis de Rambouillet, et ouvrit son salon aux hommes célèbres et aux femmes illustres de son temps. Après quarante années de guerre civile, on avait besoin de se revoir, d'épancher les affections longtemps contenues; l'émulation établie entre les sexes par leur mélange dans les sociétés particulières, depuis que Louis XII et Anne de Bretagne avaient relevé les femmes de cette infériorité qui subsiste encore en Angleterre et en Allemagne, faisait éprouver un inquiet besoin de se parler et de s'entendre : c'est ainsi que se fonda *la conversation*, plaisir tout nouveau qui décida de l'avenir

du théâtre. La conversation française, commune aux deux moitiés de la société, excitée, modérée, mesurée par les femmes, est seule une conversation nationale, sociale; c'est, si on peut le dire, la conversation humaine, puisque tout y entre et que tout le monde y prend part. On a reproché à notre théâtre d'être trop causeur, d'être une conversation plutôt qu'une action; mais il fallait qu'il fût ainsi pour exercer son empire sur le monde, pour qu'il fît descendre, dans tous les rangs, les améliorations chaque jour advenues par le contact intellectuel que les gens supérieurs avaient entre eux.

Ce fut donc sous l'influence de l'heureux besoin dont les esprits étaient pressés, au commencement du dix-septième siècle, que s'ouvrit l'hôtel de Rambouillet aux gens de cour, aux gens de lettres, aux esprits cultivés de toutes les classes; ce fut par cet intérêt que les femmes les plus distinguées y étaient amenées et reçues avec des hommes d'élite, par une des plus belles, des plus jeunes, des plus riches et des plus respectables femmes de la cour. *Les princesses voyaient* madame de Rambouillet *quoiqu'elle ne fût pas duchesse,* dit Ségrais. Là, Malherbe, Vaugelas, Racan, Ogier de Gombault, qui plus tard devait

revoir le jugement de l'Académie sur le *Cid*, Armand Duplessis, qui ne tarda pas à se faire roi de France sous le nom de Richelieu, Balzac furent les premiers fondateurs de la société de l'hôtel Rambouillet. Sans doute tous les membres de ce bureau d'esprit ne furent pas exempts de reproches. Au milieu des esprits délicats, on voyait des copies chargées et ridicules; Chapelain, l'auteur de l'*Astrée*, et le bel esprit Voiture s'y trouvaient avec mademoiselle de Scudéry. Quand Corneille prit la plume pour fonder le théâtre, il voulut, le premier, que la comédie fît rire sans personnages ridicules tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs, qui avaient fait tous les frais de la scène, depuis que le privilége des confrères de la passion s'était partagé entre le théâtre de l'hôtel de Bourgogne et le théâtre du Marais, sous Louis XIII, avec Turlupin et Gauthier Garguille. Quand Corneille fit *Mélite*, il prit ses modèles parmi les gens d'une condition élevée, au-dessus de ceux qu'on voit dans les comédies de Plaute et de Térence; il ne se borna pas à produire des personnages décents au lieu de bouffons de fantaisie, il leur donna, dit-il lui-même dans sa préface, *un style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens*,

et il se modela sur le ton et le langage de la société de l'hôtel Rambouillet. Le succès fut si surprenant, qu'il donna lieu à l'établissement d'une nouvelle troupe de comédiens.

Ainsi, le théâtre révélait les mœurs et l'esprit de la société polie, pour initier à ses perfectionnements ceux qui n'entraient pas dans les salons des gens de cour. Le premier pas de Corneille devait mener à Molière.

Tandis que le bel esprit Armand Duplessis, réunissant à la dignité de cardinal les fonctions de connétable, de grand amiral et de premier ministre, se rendait terrible aux grands, madame de Rambouillet réparait la perte de Malherbe par Corneille, Rotrou, Scarron, Benserade, Saint-Évremont, Ménage, le duc de la Rochefoucauld, et enfin le jeune marquis de la Salle, qui fut depuis le duc de Montausier; et la société continuait ses conversations, et le cardinal était si jaloux de savoir ce qu'on y disait de lui, qu'il y fit introduire son secrétaire, Bois-Robert, par les soins duquel il réalisa le plan d'une société littéraire. Pour n'avoir plus à craindre les membres influents du salon de Rambouillet, il combina le moyen de les soumettre à ses volontés par l'érection légale de l'Académie française, en 1633.

Elle était à peine formée quand Corneille donna *le Cid*.

L'auteur de *Mirame*, jaloux, sous sa robe rouge, des succès du poëte qui lui échappait, — Corneille n'était pas membre de l'Académie, — proposa à la docte assemblée la critique du Cid. L'Académie s'honora par la sagesse de ses remarques. L'hôtel Rambouillet prit chaudement le parti de Corneille malgré Scudéry, malgré l'Académie elle-même, n'hésitant pas à se déclarer contre le cardinal qui aurait voulu voir le poëte humilié. Scudéry reprochait à Corneille d'avoir imité dans *le Cid* un ouvrage du théâtre espagnol, il ne voyait en lui qu'un traducteur de Guilain de Castro, il prononçait que le père de notre théâtre était tout à fait dénué du mérite de l'invention. Corneille répondait à ce reproche, en 1639, par *les Horaces* et *Cinna;* en 1640, par *Polyeucte;* en 1641, par *la Mort de Pompée ;* en 1645, par *Rodogune*, et la scène française était illustrée par le génie le plus mâle qu'on eût encore vu briller, et notre littérature ne pouvait plus redouter de comparaison avec celle de l'antiquité même. Polyeucte, par son exaltation toute chrétienne, suffisait seul pour placer l'auteur et la langue comme un phare brillant entre le moyen âge et l'avenir.

Si le salon de l'hôtel Rambouillet fut une sorte d'école normale du théâtre français, et le berceau de notre littérature perfectionnée; il servit aussi de modèle à diverses sociétés où le mauvais goût seul régna, où Molière devait trouver les types des *Précieuses ridicules* et des *Femmes savantes*. Les guerres de la Fronde, en occupant les esprits d'élite, laissèrent ces sociétés se former, à commencer par le cercle de mademoiselle de Scudéry. Mais après que le calme fut rétabli, quand l'âge eût forcé madame de Rambouillet à ne plus voir autant de monde, le maréchal d'Albret ouvrit son salon en y attirant madame Scarron; l'hôtel de Richelieu fut également le rendez-vous des beaux esprits; mademoiselle de Montpensier affectionnait les gens de mérite et se mêlait d'écrire; madame de Longueville, retirée à Port-Royal, recevait les Arnauld, les Nicole, les de Sacy; mesdames de la Fayette, de Sévigné, de la Sablière, avaient leurs causeries : Corneille et Descartes avaient été soutenus par l'hôtel de Rambouillet; Molière, la Fontaine et Racine devaient l'être par la puissance de ces conversations entre gens supérieurs, où toute chose, ainsi que nous l'avons dit, était soumise à l'examen, à la critique, quelque grave ou légère qu'elle fût. Au reste, le perfec-

tionnement littéraire était la fièvre de l'époque, et Saumaise a donné le nom et la demeure, en 1661, de huit cents personnes académiques qui se partageaient en différentes sociétés mixtes de galanterie décente et de langage soigné : l'Académie était partout.

Balzac, Pascal et Corneille avaient à peu près fixé la langue, mais les tons, les styles; les différentes formes du langage ne l'étaient pas; ce fut l'œuvre de la société. Par les conversations, la vie sociale s'était perfectionnée; les personnes s'étaient classées, les sympathies d'esprit, de caractère, s'étaient rencontrées, reconnues, agrégées; les existences se touchaient diversement, les distinctions les plus faiblement marquées entre les personnes mettaient des nuances dans leurs relations réciproques. De là naquit la diversité des tons, des styles, des formes du langage qui s'approprièrent à tous les usages de l'art de parler et de l'art d'écrire, et qui conviennent si parfaitement au dialogue théâtral. Alors la langue suffisait à tout; avant les beaux temps de Boileau, de Racine, de Bossuet, les genres étaient démêlés dans notre littérature. Le goût avait déjà distribué aux arts, aux sciences, à la chaire, au barreau, à l'histoire, à la morale, à la poésie, à la

scène comique, à la scène tragique, le ton, le style convenables à chacune de ces spécialités. La division avait amené la perfection. Madame de Rambouillet et Richelieu, il faut le dire, venaient de redonner aux femmes, aux prêtres, aux rois, des illusions qui ranimaient le respect, à défaut de foi bien vive, et qui commandaient cette séparation de style dont aucune autre langue n'offre, au même degré du moins, le rare mérite. Ainsi, en 1661, quand Mazarin laissa par sa mort Louis XIV, à l'âge de 22 ans, maître absolu, le grand siècle littéraire jetait déjà ses clartés; il existait un grand nombre de lettres de madame de Sévigné, modèles de style épistolaire; en morale, on avait les écrits de Balzac; en métaphysique, la méthode de Descartes; en dialectique et en polémique, les Lettres provinciales; en critique, plusieurs bons écrits de Port-Royal; en poésie, les belles odes de Malherbe, quelques ouvrages de Racan, de Segrais, de Benserade, de Régnier, les prémices de la Fontaine; le théâtre avait le *Venceslas* de Rotrou, les chefs-d'œuvre de Corneille. Molière, âgé de quarante et un ans, avait déjà donné les *Précieuses ridicules*, et Racine, à vingt-deux ans, les *Frères ennemis*.

Nos grands écrivains dramatiques ont été jugés

individuellement, et il suffit de citer leurs noms pour donner au raisonnement l'autorité de leur fonction respective : d'un côté Corneille et Racine, de l'autre Molière, ont ouvert, par le théâtre, les deux grandes voies par lesquelles il fallait faire arriver la masse populaire au niveau des vérités intellectuelles acquises ; et le faste royal, joignant, par l'opéra, la pompe du spectacle à la moralité de la peinture des passions et de la critique des ridicules, la scène eut de nouveau sa puissance hiératique. Les organes de l'ouïe et de la vue exercés agirent sur les facultés développées, comme ils avaient agi dans le temple, sous la direction des prêtres. Les passions humaines se trouvèrent donc contenues, dominées, refrénées publiquement par le théâtre, après avoir longtemps agité la société livrée à elle-même sous François Ier et sous Henri IV ; et dans cette fonction la tragédie correspondit, avec ses héros, aux grands intérêts généraux, en même temps que la comédie prenait à tâche de peindre et de corriger l'homme individuel. Aussi le théâtre régna-t-il au-dessus du trône, quand nos grands maîtres de la scène eurent élevé le temple nouveau sur les fondations posées par le clergé du moyen âge, quand ils eurent relié les membres de la grande famille,

d'abord par l'étude de l'histoire et du cœur humain, ensuite par les idées qui contenaient l'avenir social. Cette domination du théâtre s'établit par la double expression de l'art et de la science, du sentiment et du raisonnement. Pour penser et pour agir dans l'intérêt de l'humanité entière, le génie de la société française a toujours trouvé sa forme et sa voix : le culte catholique et l'université, le théâtre et l'académie, saint Bernard et Voltaire, ont eu leurs analogues dans le siècle de la révolution commencée en 1789, et peut-être les ont-ils encore aujourd'hui même sous notre manteau de plomb.

Napoléon disait de Corneille : *S'il eût vécu de mon temps, je l'aurais fait prince.* Frédéric II ne fit de Voltaire qu'un chambellan. Louis XIV fit de Molière le poëte dramatique par excellence, en lui permettant d'oser et de se montrer philosophe, moraliste, peintre, enfin d'effectuer le *nosce te ipsum*, dont l'oracle de Delphes avait fait la tâche inachevée de l'antiquité. De toutes les faveurs que Molière obtint du roi, la plus grande fut, sans contredit, celle qui lui permettait d'être lui-même et de protéger ses trois amis intimes, la Fontaine, Boileau et Racine. C'est à l'auteur du *Misanthrope* que nous devons peut-être l'auteur

d'*Athalie*. Ainsi, dans l'œuvre du théâtre moderne, Corneille arriva le premier pour élever par l'histoire, Molière ensuite anima par les mœurs, et Racine les continua l'un et l'autre par les passions. Dans le mouvement de la société, il ne pouvait pas y avoir de temps d'arrêt; la succession ne devait pas être interrompue; l'auteur du *Cid* survécut à l'auteur de *Tartufe*, comme Sophocle à Euripide, et quand mourut Racine, Voltaire avait cinq ans. Et comme en France les femmes sont liées à la marche de l'esprit, ce fut Ninon, l'amie de tous les hommes supérieurs de l'époque, qui devait être, en quelque sorte, le trait d'union entre Molière et Voltaire, entre le siècle des arts et celui des sciences.

Nous l'avons vu, le théâtre des confrères de la passion eut pour fonction de continuer et de raffermir le sentiment religieux. Le théâtre que fonda Corneille eut pour but de développer le sentiment social et de préparer, par de grandes pensées, la phase chrétienne qui devait s'opérer par la révolution française. En effet, cette révolution se fit lentement dans les mœurs; les conversations de l'hôtel Rambouillet et celles qui s'instituèrent plus tard, y préparaient les esprits; le talent y remplaçait la naissance, et le théâtre y

allait puiser ses formes, son style, pour initier les masses à ces jouissances de la société polie. Le théâtre, par la critique des grands et de leurs ridicules, avait détruit le prestige; sur la scène, rois et bergers, marquis et bourgeois, se trouvaient confondus par la même volonté, sous le vent des impressions de la foule; *Polyeucte* et *Don Juan* excitaient des sympathies diverses; le passé et l'avenir, la foi et le doute s'y livraient bataille, et les efforts de madame de Maintenon ne pouvaient rien pour arrêter le mouvement imprimé par la loi du progrès. Tandis que Regnard, avec un rire franc et spirituel, touchait à tout sans rien renverser, l'*OEdipe* de Voltaire commençait une ère nouvelle, et les conversations du XVIII[e] siècle allaient, chez mesdames de Tencin, du Châtelet et du Deffant, continuer l'œuvre de l'esprit humain, féconder le théâtre de cette pensée de réfome qui doit renouveler, en d'autres mots, abattre et reconstruire.

Le dix-septième siècle fit la langue française et donna à la littérature des règles pour tous les genres; le grand Corneille, né en 1606, mort en 1684, assista à ce travail qu'il avait en quelque sorte commencé. La langue faite, les règles littéraires posées, l'autorité royale rétablie et re-

connue par les conquêtes de Louis XIV, la France acquit dans l'Europe cette prépondérance politique que le génie national lui a valu dans tous les temps. Elle exerça l'empire naturel de sa supériorité parmi les peuples, comme Athènes avait joué ce rôle d'initiatrice sous Périclès, et Rome sous Auguste. A ces trois grandes époques d'épanouissement, les idées fertilisèrent ces trois nations à qui l'esprit humain semblait avoir été confié par la Providence. Et la dernière en date, joignant à elle les facultés artistiques et scientifiques de la Grèce à l'instinct guerrier de la république romaine, brilla de tous les genres de gloire, sous les noms éclatants qui correspondent à ceux des artistes, des écrivains et des grands capitaines de l'antiquité. Mais Corneille, Molière et Racine eurent, sur tous les autres hommes illustres, cet avantage de ne pouvoir plus être surpassés. Le siècle avait fait éclore tous les germes depuis longtemps couvés par la France. Les idées grandissaient sous le génie individuel de chaque écrivain célèbre. Tous faisaient de leurs rayons réunis un soleil dont la puissance allait produire des fruits. Un homme devait à lui seul résumer tous ces écrivains, s'emparer des idées éparses, en charger son arme pour leur donner une force

d'impulsion, pour leur faire atteindre à un but, enfin, pour les faire régner sur le dix-neuvième siècle : d'un talent souple, ingénieux, il pouvait parler tous les langages, employer tous les styles, monter aux questions les plus abstraites et descendre avec une grâce inimitable aux petits vers du madrigal. Cet homme, Voltaire, encore enfant, avait compris que le jésuitisme était la dernière expression de la religion catholique; il l'avait vu, sous madame de Maintenon, triompher de grands orateurs chrétiens, et ménager tout pour s'emparer de tout; il avait compris que cette forme vieillie, inutile, empêchait le développement de l'idée : il s'en prit à elle et à ses défenseurs. Le génie de la catholicité même l'animait en cela, car les mots n'exprimaient plus rien que de vide; sans force, ils ne reliaient plus les masses, et le maître a dit : *L'arbre qui ne produira plus de fruits, sera coupé et jeté au feu.* Ne fallait-il pas débarrasser le champ de ses ronces, pour que l'avenir y fît son œuvre? Voltaire devait donner au théâtre cette importance solennelle qu'avait eue jadis la cathédrale : on n'entrait pas avec indifférence dans cette majestueuse enceinte; et chaque jour le culte des grandes pensées devait y produire de vives émotions. Sans

doute, si on le compare au moyen de direction mis en usage par la puissance de l'artiste sacré, on sent l'infériorité du théâtre ; cependant, pour les esprits arrivés aux clartés de l'histoire, c'est encore un bel ensemble ; c'est une pompe dont l'intelligence humaine fait toute la sublimité.

Doué du talent de la forme, d'un cœur généreux et prompt à s'enflammer, d'un esprit caustique et subtil, Voltaire se vit appelé à remplir son siècle et à le dominer. Il sentait s'agiter en lui l'instinct vague, indéterminé de l'émancipation sociale. Au nom de la philosophie, il déclara la guerre à tous les abus; il confondit les hommes et les choses dans une même haine. Il combattit avec les mathématiques comme avec l'épigramme, et jamais, dans aucun pays, à aucune époque, homme ne fut plus animé d'un sentiment de sympathie avec la destinée humaine, ne fut plus artiste, plus prêtre, plus despote dans le sens de son idée de renversement, plus nécessaire à la marche sociale, au développement de l'intelligence. Voltaire, c'est tout le dix-huitième siècle ; on le trouve au commencement, au milieu, à la fin, excité, excitant, criant à la foule des savants est des poëtes qui se rangeaient sous sa bannière ;

Écrasez l'infâme. Et cet infâme, c'est l'esprit du retardement qui a lié, par un pacte terrible, l'autel et le trône; qui, sous la force de l'habitude et de l'usage, retient les nations étiolées. Après le siècle de Louis XIV, la France ne pouvait plus s'endormir dans une insouciance apathique; trop de lumières chassaient la nuit; la renommée avait choisi dans tous les rangs; Molière et Catinat étaient sortis du peuple, et les masses, remuées à la surface, attendaient encore, muettes, mais impatientes.

Heureusement le génie de la société française se manifeste toujours selon les besoins de la société humaine à laquelle il commande. Madame de Rambouillet avait trouvé dans Corneille, homme de classe inférieure, un chef pour l'œuvre d'élaboration littéraire qui produisit le grand siècle; dans la tâche qu'il se proposait, dans la guerre qu'il livrait aux abus, le général Voltaire prit pour soldats les sommités sociales. Les privilégiés combattirent pour l'égalité, l'aristocratie réclama la liberté; et sous son rire malin, flattant les grands par tactique, n'oubliant pas les heures de méditation qu'il avait passées à la Bastille, Voltaire proscrit jetait ses rayons de Berlin à Saint-Pétersbourg,

illuminant Paris de ses écrits attendus, détrônant l'amant de madame de Pompadour, attirant à lui tous les regards et toutes les espérances.

Quoique l'influence de Voltaire s'exerçât par tous ses écrits, de quelques genres qu'ils fussent, c'est principalement par le théâtre qu'il impressionna le plus vivement la nation française. Il sut donner à la scène l'importance qu'avait eue la chaire chrétienne au moyen âge; on venait chercher la vérité dans le nouveau temple. Une tragédie de Voltaire tenait la France attentive. Comme saint Bernard, le poëte soulevait pour une autre croisade; et ses maximes formulées en vers sentencieux, semblaient l'oraison dominicale, le *Credo* de ce culte transitoire, dont l'acteur Lekain était l'hiérophante. Embrassant à la fois l'antiquité, l'histoire moderne, la France, la Chine, l'Amérique, l'islamisme et la morale évangélique, le théâtre de Voltaire est universel, il s'adresse, comme autrefois la bénédiction papale, *urbi et orbi.*

Bientôt le catholicisme théâtral, comme tous les cultes puissants, dut être nié avec énergie; en face de saint Bernard, un Abeilard vint se poser: Voltaire eut son antagoniste; il lui fallut partager l'empire, et comme il ne pouvait y avoir deux

idées générales dans le siècle, pour hâter la maturité des esprits, un homme vint en aide au métropolitain. Le travail alternatif des siècles se fit simultanément avec Voltaire et J.-J. Rousseau: partant d'un point opposé pour arriver au même but, il semblait que la Providence les eût fait naître tout exprès pour faire jaillir les vérités, pour répondre aux besoins de la société européenne. Le premier était déjà célèbre à vingt ans, et le second en avait plus de quarante quand il commença à écrire : son début le pose comme un esprit sérieux, il acquiert promptement la renommée; l'enthousiasme qu'il excite prouve que la France est arrivée à ce degré où l'impatience annonce les actions, où l'esprit, saturé de raisonnements, s'agite pour la réalisation des désirs. Voltaire devait précéder Rousseau dans l'arène pour affirmer hautement le scepticisme qui, durant tout le dix-septième siècle, s'était emparé des hommes forts, bien qu'ils l'exprimassent avec crainte et réserve. Rousseau devait comparaître pour arrêter l'élan qui conduisait trop rapidement à la destruction sociale, pour raffermir les idées fondamentales compromises, pour rendre au sentiment sa prédominance sur le sarcasme; enfin, pour qu'au jour fatal de la lutte, les hom-

mes fussent prêts à profiter de la victoire. Avec Voltaire et Jean-Jacques, l'esprit humain usait, abusait même de tous les moyens fournis à l'homme pour diriger la société. Voltaire, catholique dans le sens chrétien de la famille universelle des hommes, employait avec une persévérance infatigable les tons les plus opposés ; Rousseau, calviniste dans le sens païen de l'égoïsme de cité, n'avait qu'une manière, mais il s'y montrait sublime. Rarement, avant lui, la langue française s'était élevée avec plus de bonheur et de constance à la force du raisonnement, à l'éloquence des passions, à la persuasion du sentiment. Sous la plume de Voltaire l'esprit divisait en étincelles un rayon de lumière; sous celle de Rousseau, l'âme groupait en faisceau les vérités éparses. L'un s'animait quelquefois, dans sa vanité, par le désir de briller; l'autre, dans son orgueil, était toujours dévoré du besoin de convaincre. Celui-ci démontrait en vertu d'une idée admise, l'autre en vertu d'un paradoxe; et, avec cette double influence, l'esprit philosophique s'infiltrait promptement dans les masses, pour l'émancipation qu'il devait effectuer.

On a trop souvent rapproché ces deux hommes pour qu'il soit nécessaire d'entrer ici dans des

détails d'un parallèle plus étendu. Voltaire, forcé de vivre loin de Paris, préféra la terre de Ferney au trône que Frédéric II et la grande Catherine lui offraient, avec le sentiment d'une politique qui calcule bien. Mais Voltaire était trop tyran pour accepter un tel esclavage; il ne voulait payer le tribut qu'à l'humanité. Choisissant donc un pays libre voisin de la France, c'est sur le territoire de la république de Genève que cet apôtre de la pensée vint établir sa chaire, relever cette tête qui portait aussi la tiare des arts, des sciences et de l'industrie; et tous les princes spirituels de la société européenne s'empressèrent de venir contempler deux géants : le Mont-Blanc et le pape Voltaire.

Au même moment, Rousseau, le citoyen de Genève, attiré par un pouvoir magnétique vers Paris, étoile polaire de la pensée, Rousseau avait humblement accepté de M. de Luxembourg un asile à Montmorency, où, sauvage, fier, dédaigneux, pauvre, il copiait de la musique pour vivre. Mais il écrivait *Julie*, *Émile* et ses *Confessions*, pour satisfaire aux nobles mouvements de son âme et à cet orgueil immense de l'homme citoyen. Voltaire refaisait Athènes, ou, plus encore, faisait une nouvelle ville de Minerve; Rousseau reculait vers Lacédémone antique, sinon

plus loin vers l'état de nature. Épicure et Zénon se trouvaient ainsi représentés avec des singularités, qui peignent admirablement la supériorité de l'époque moderne sur l'époque antique, car le Zénon avait fait le *Devin du village*, et l'Épicure la *Mort de César*. Mais pour être plus exact, il faut faire observer que Voltaire n'avait de l'épicuréisme que la forme, tandis que Rousseau en avait le fond, l'égoïsme. Chez nous, le même homme peut contenir en lui plusieurs hommes d'autrefois; dans l'héritage des siècles, chacun prend la part qui lui convient, aussi grande qu'il peut l'embrasser : l'homme moderne est tout le monde du passé.

Voltaire bâtissait un théâtre, faisait des tragédies et les jouait avec sa société, devant sa société constamment renouvelée; et Ferney était pour le goût ce qu'est la Mecque à l'islamisme, un lieu de pèlerinage, ou, pour mieux dire, c'était une école normale où les nations envoyaient se former des professeurs.

Rousseau, concentré en lui-même, oubliait le mouvement social; son indignation contre les vices inhérents à toute agglomération d'hommes, l'empêchait de se souvenir que la corruption est le moyen providentiel du renouvellement; que le

bien et le mal s'enchaînent par une loi fatale; enfin, ce qui étonne de la part d'un esprit si supérieur, Rousseau, mécontent du présent, demandait en quelque sorte le *statu quo* des choses, faute de pouvoir retourner en arrière. Cette préoccupation illogique, en faveur de l'état de nature, contre l'accélération sociale, méritait bien que Palissot, dans sa comédie aristophanique intitulée *les Philosophes*, le représentât marchant à quatre pattes. Et c'est surtout à propos de l'article *Genève*, inséré par d'Alembert dans l'*Encyclopédie*, en 1758, que l'ermite de Montmorency signala d'une manière éclatante, par sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, une absence totale des facultés qui, en vertu du passé, font apprécier le présent et prévoir l'avenir; qui, dans le mouvement de la pensée, montrent la marche droite et constante de l'humanité, allant de sommets en vallées, de vallées en sommets, à travers les siècles, les dogmes, les philosophies, les décombres, les champs ensanglantés et les Babylones, allant à ce but que Dieu lui a marqué pour terme. On doit à la vérité de le dire : à cette époque, l'imprévoyance était le centre autour duquel gravitaient tous les esprits, quelque réfléchis qu'ils fussent. Dans ce mouvement de rotation, les

écrits de Boullanger n'avaient pas l'importance d'une tragédie de Voltaire; la *Palingénésie philosophique* du Genevois Charles Bonnet ne pouvait pas être comprise; Montesquieu et Vico avaient parlé, mais Turgot et Condorcet n'avaient pas encore montré le lien des siècles dans la marche de l'esprit humain : la loi du progrès ne pouvait pas être connue; il fallait la terrible conséquence de la révolution française pour que cette loi fût promulguée, au nom de ce philosophe dont on a voulu faire tout récemment un dieu.

La *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* se rattache trop intimement à notre sujet, pour qu'il nous soit permis de nous borner à en citer seulement le titre. Elle contient d'ailleurs une réfutation anticipée de notre opinion sur le théâtre; elle nous sert à faire connaître le moyen dont le génie de Voltaire sut tirer un si grand avantage; et quand le Genevois de Montmorency se fâche contre le Français de Ferney, quand il écrit à l'auteur de l'*Essai sur les mœurs : Vous corrompez ma république;* quand il tance l'auteur de l'article *Genève* par une lettre sur les spectacles, on rit de l'intolérance étroite et mesquine du protestant, on sent se prolonger le catholicisme des arts, on est tenté de s'écrier contre Jean-Jacques,

à sa manière : *Si Sparte eût été seule la Grèce, qui saurait aujourd'hui son nom? Les arts d'Athènes devaient vaincre la république romaine pour que tu pusses un jour écrire la profession de foi du vicaire savoyard.*

D'Alembert avait écrit : « On ne souffre pas de comédie à Genève : ce n'est pas qu'on y désapprouve les spectacles en eux-mêmes; mais on y craint, dit-on, le goût de parure, de dissipation et de libertinage que les troupes de comédiens répandent parmi la jeunesse. Cependant, ne serait-il pas possible de remédier à cet inconvénient par des lois sévères et bien exécutées, sur la conduite des comédiens? Par ce moyen, Genève aurait des spectacles et des mœurs, et jouirait de l'avantage des uns et des autres; les représentations théâtrales formeraient le goût des citoyens et leur donneraient une finesse de tact, une délicatesse de sentiments qu'il est très-difficile d'acquérir sans ce secours; la littérature en profiterait sans que le libertinage fît des progrès, et Genève réunirait la sagesse de Lacédémone à la politesse d'Athènes. » Ce passage de l'article contre lequel fulmine de toute son éloquence l'auteur du *Devin du village*, suffit, on le sent, pour faire apprécier le théâtre, d'abord par l'opinion de ceux qui s'en

servaient, car d'Alembert est un trait d'union entre Paris et Ferney, entre Voltaire et Diderot, entre l'art dramatique et le but de l'*Encyclopédie;* ensuite il nous fait connaître l'esprit étroit de la cité de Calvin; et, en troisième lieu, il nous fait juger Rousseau par sa longue lettre.

Le citoyen de Genève répondit de Montmorency : « Voilà certainement le tableau le plus agréable et le plus séduisant qu'on pût nous offrir, mais voilà en même temps le plus dangereux conseil qu'on pût nous donner. Avec quelle avidité la jeunesse de Genève, entraînée par une autorité d'un si grand poids, ne se livrera-t-elle point à des idées auxquelles elle n'a déjà que trop de penchant! Combien, depuis la publication de ce volume, de jeunes Genevois, d'ailleurs de bons citoyens, n'attendent-ils pas le moment de favoriser l'établissement d'un théâtre, croyant rendre un service à la patrie et presque au genre humain! Voilà le sujet de mes alarmes, voilà le mal que je voudrais prévenir. Je rends justice aux intentions de M. d'Alembert, j'espère qu'il voudra bien la rendre aux miennes. Je n'ai pas plus d'envie de lui déplaire que de lui nuire; mais enfin, quand je me tromperais, ne dois-je pas agir, parler selon ma conscience et mes lumières? Ai-je dû me

taire? L'ai-je pu sans trahir mon devoir et ma patrie? » Ainsi, c'est Jean-Jacques, après avoir quitté Genève, après avoir travaillé pour le théâtre, qui déclame contre le théâtre au nom de sa patrie. Il était dans la destinée de cet homme d'être constamment en contradiction avec ses écrits; d'éclairer l'esprit humain, de hâter le développement social en vantant l'état sauvage et en médisant de la société. C'est effectivement le résultat ordinaire du paradoxe : il donne de la force à la vérité, il excite pour elle les facultés réveillées. Mais était-ce mauvaise foi, calcul ou aveuglement spécial chez Rousseau? C'était orgueil; et l'esprit humain, qui se sert de tous les moyens, devait profiter, comme toujours, de ce mal pour aller au bien. Le génie paradoxal de l'orgueilleux calviniste fut un secours nécessaire aux beaux-arts qu'il niait; l'égoïsme instinctif de sa communion le faisait se dévouer à la cause papale de la France. Jean-Jacques écrivait en français, et sa Lettre sur les spectacles contient, dans ses dépressions, des pages si belles, qu'on regretterait qu'il ne l'eût pas faite. Au reste, on peut en dire autant de tous ses écrits : en politique, en morale, en littérature, tout est individuel, mais grand au point de vue de l'individualisme. Aussi affirme-t-il pour l'hu-

manité tout ce qu'il nie dans l'intérêt particulier : « Un des infaillibles effets d'un théâtre établi dans une aussi petite ville que la nôtre, dit-il dans la Lettre à d'Alembert, sera de changer nos maximes, ou, si l'on veut, nos préjugés et nos opinions publiques; ce qui changera nécessairement nos mœurs contre d'autres meilleures ou pires, je n'en sais rien encore, mais sûrement moins convenables à notre constitution. » Ce passage est l'argument le plus sérieux de l'ouvrage; il contient ce philosophe en entier. La question est là, et seulement là : qu'on juge Genève et tout est résolu. Or, qu'est Genève? Quelle influence doit-elle exercer dans le monde? Par quelle langue énonce-t-elle son but d'activité chez les peuples? Cette constitution, cette arche sainte à laquelle il ne faut pas toucher, contient-elle donc l'espoir de l'émancipation humaine? Non, c'est une petite ville française dont un vent d'orage a jeté le germe là, pour y pousser, comme une autre ville, dans la Bretagne ou dans la Champagne; la constitution est tout simplement une organisation municipale; les mœurs y sont celles des petites bourgades provinciales; les préjugés y sont mesquins : aussi voyez-vous la jeunesse, avide d'impressions, manifester le désir d'être comptée pour

quelque chose dans le monde, et l'impatience de sortir de ces fortifications au sein desquelles d'honnêtes horlogers comptent les heures et vont entendre le savant pasteur qui les entretient dans une religion cantonale! Pour peu qu'on soit doué de la faculté d'envisager un vaste horizon, au point de vue d'une idée générale, ce n'est pas sans sourire qu'on voit Jean-Jacques, selon sa coutume de contradiction, même avec ses propres opinions, proposer pour sa république des jeux et des spectacles. Après avoir loué les *sociétés* et les *cercles*, coteries où un certain nombre de citoyens boivent, jouent, fument et dissertent sur le bonheur de boire, de jouer et de fumer en honnêtes Genevois, tandis que mesdames les Genevoises se confinent, de leur côté, dans les mœurs ridiculisées par Molière, du haut de son ermitage de Montmorency notre philosophe s'écrie : « Peuples heureux, c'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au sentiment de votre bonheur; que vos plaisirs ne soient efféminés ni mercenaires, que rien de ce qui sent la contrainte et l'intérêt ne les empoisonne, qu'ils soient libres et généreux comme vous, que le soleil éclaire vos innocents spectacles; vous en formerez vous-mêmes le plus

digne qu'il puisse éclairer. » Il faut être bien Genevois et calviniste pour penser consciencieusement de pareilles choses et pour les écrire! Abstraction faite des climats, où en serait la société moderne si, avec la liberté d'adorer Jupiter ou Vénus, d'aller à droite ou à gauche et de se faire ses jeux à sa guise, chaque citoyen avait renversé le dieu de son voisin, lui avait barré sa route et troublé ses amusements? Supposons beaucoup de citoyens Rousseau dans une ville, avec la liberté de volontés opposées les unes aux autres, voilà la guerre civile; avec une volonté semblable, voilà la cité ramenée à l'état sauvage, stéréotypée pour la fin des siècles. Comment ne pas voir que le théâtre est un moyen d'unité sociale et de direction des esprits? Cependant il faut des spectacles à Genève : « Mais quels seront enfin les objets de ces spectacles? continue Jean-Jacques; qu'y montrera-t-on? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où règne l'affluence, le bien-être y règne aussi. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple et vous aurez une fête. Faites mieux encore, donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes. » Vous l'entendez, le protestant nous ramène aux admirables cérémonies du culte catho-

lique. Mais qu'est-ce que le théâtre, sinon tout cela quand on l'a voulu et quand on le voudra? Ce *rien*, placé si hardiment dans la phrase qu'on vient de lire, n'est-il pas le synonyme de *tout?* n'est-ce pas le propre du théâtre de nous captiver avec rien? J'en appelle au *Devin du village*. Car, on le sait, l'auteur de *Mahomet* y a fait tout entrer. Comment Rousseau, dans son orgueilleuse simplicité, s'ignore-t-il à ce point de ne pas comprendre quelle est sa fonction dans la société à laquelle il s'adresse par la langue qu'il parle? Comment, après avoir injustement critiqué le *Misanthrope*, ne sait-il pas qu'il continue l'œuvre commencée par Montaigne, reprise par Molière, l'élaboration de la connaissance de l'homme, du *nosce te ipsum*, si profondément avancée par la scène française? Aussi, est-ce à son insu qu'il agit, et dans le sens contraire de ce qu'il veut; il ne détrône personne tout en régnant, il persuade et ne change pas; on le lit et on se presse au théâtre, sûr de l'y voir. En effet, il l'avoue, c'est malgré lui, et quand il ne peut pas faire autrement, qu'il manque à une représentation des pièces de Molière.

A côté de Rousseau, un autre homme agit et parle avec la science de ce qu'il dit et de ce qu'il

fait. Diderot se pose au milieu du siècle comme le grand prêtre de la destruction, avec la toute-puissance du sentiment, du raisonnement et de l'expression. L'audace de l'intention lui fait concevoir, dans l'art du théâtre, un moyen nouveau pour faire descendre l'idée au niveau de toutes les intelligences; il a peur que la tragédie ne soit pas comprise dans la hauteur de ses vues; il craint que la comédie ne puisse frapper assez fort : il invente un genre mixte, il fait le drame, qui participe à la fois des deux genres; et aussitôt, à son exemple, entre l'opéra de Louis XIV et le théâtre de la foire, on voit l'opéra comique correspondre au besoin de sensations que le remuement des idées excite dans tous les rangs; ce genre tout français s'établit à l'aide de Favart, de Marmontel et de Sedaine, ce *Philosophe sans le savoir*, qui fut maçon et académicien; et la révolution méditée par Diderot s'effectue sur deux scènes, à la *Comédie Française* et à la *Comédie Italienne*.

Diderot, artiste et savant, homme d'imagination et d'exécution, avait bien senti qu'il fallait s'adresser en même temps aux sens et à l'esprit. Il connaissait toute la puissance du culte; par le moyen des beaux-arts, il voulait élever autel

contre autel, chaire contre chaire; la comédie devenait pour lui un catéchisme de morale : aussi, est-ce avec une profonde conviction qu'il fait deux drames, *le Fils naturel* et *le Père de famille*. Le succès qu'ils obtiennent lui semble aider, pour les masses, les efforts de l'*Encyclopédie*. Il écrit sur le théâtre, après l'avoir étudié dans l'antiquité et chez les modernes; il sait bien ce qu'il veut, lui; il connaît à merveille l'instrument dont il se sert; il connaît également la foule et l'individu. Diderot a ses rêves comme Jean-Jacques; lui aussi veut le bonheur; lui aussi a des théories de morale et de politique. Mais il comprend qu'on ne retourne pas en arrière dans la voie sociale; qu'on ne saurait même rester longtemps dans cette inaction que le Genevois préconise comme un acte de sagesse; il lui faut des arts pour supporter la solitude : « Eh! mes amis, écrit-il, si nous allions jamais fonder, loin de la terre, dans quelque île déserte, au milieu des flots de la mer, un peuple d'heureux! ce seront là nos prédicateurs (les comédiens); et nous les choisirons, sans doute, selon l'importance de leur ministère. Tous les peuples ont leurs sabbats, et nous aurons aussi les nôtres. Dans ces jours solennels, on représentera une belle tragédie qui apprenne aux

hommes à redouter les passions; une bonne comédie qui les instruise de leurs devoirs et qui leur en inspire le goût. » Diderot, on le voit, est un homme logique. On comprend comment il devait, ainsi que tous ses amis, contrarier, dénigrer même, l'ours de Montmorency, dont l'âme ardente et l'admirable talent impressionnaient dans un sens en apparence opposé à leurs projets. Mais ces petits moyens étaient inutiles, l'impulsion était trop forte pour que personne eût le pouvoir d'en arrêter les effets.

Le siècle avait fait les deux tiers de sa tâche lorsqu'il vit surgir un homme qui allait l'accomplir. Cet homme résumait en lui les deux derniers siècles, c'était Beaumarchais. Il suffit de le nommer pour rappeler à la mémoire toute l'importance sociale qu'il eut dans la fonction du théâtre. Après avoir fait des drames dans le goût de Diderot, il prit en gaieté la puissance sacerdotale de Voltaire, et créa, comme organe de l'esprit humain, ce Figaro, type révolutionnaire, frondeur, brillant, léger, profond, qui devait en quelque sorte donner le signal de la révolte.

Beaumarchais comprenait trop bien le passé, pour ne pas prévoir l'avenir; sorti des rangs du peuple, doué du génie de l'intrigue, il voulut

faire le bien public et le bien particulier, chef-d'œuvre de morale, comme il le fait dire si gaiement à Figaro. Profitant donc des abus pour les renverser, il lui fallut être riche, et, pour le devenir, il mit tout en ressource. S'il ne fut pas le premier qui vit dans le théâtre un moyen de lucre, le premier du moins, confondant la mission et la profession, il l'employa systématiquement pour contribuer à son immense fortune par ses immenses succès; le premier, il obligea les comédiens à fixer les droits pécuniaires des auteurs. Ce fut peut-être avec le produit du *Barbier de Séville*, et grâce aux sarcasmes de Figaro, qu'il acheta le diplôme de noblesse que le peuple devait bientôt déchirer. Posant en principe que l'esprit des lettres n'est pas incompatible avec l'esprit des affaires, Beaumarchais ferma donc le dix-huitième siècle en terminant, avec sa verve incendiaire, la mission hiératique du théâtre, pour commencer le métier d'auteur dramatique dans l'acception actuelle du mot. Le *Mariage de Figaro*, joué en 1784, après cinq ans de sollicitations, excitait encore les bravos de la France le 14 juillet 1789, lorsque croulait la Bastille en face de l'hôtel de Beaumarchais. De ce moment, le drame social, cessant d'être au théâtre, se passa

sur la place publique, par la lutte des partis, à Versailles, à Paris, dans les assemblées, dans les clubs, sur l'échafaud, dans les fêtes sacrées, au Panthéon, où Voltaire et Rousseau recevaient les honneurs civiques : le drame de Robespierre et surtout le drame du peuple.

VI.

Du théâtre pendant la Révolution, sous l'Empire et la Restauration.

Voltaire, Diderot et Beaumarchais ont dirigé le dix-huitième siècle, où tant d'hommes brillèrent par leurs écrits : la tragédie, la comédie et le drame servirent à répandre, dans tous les rangs de la société, les idées qui tenaient les citoyens éveillés au sein de leur lassitude, qui les tourmentaient de l'impatience de mettre un terme aux abus. Le théâtre avait, sur tous les moyens d'expression, l'avantage d'être le plus incisif, le plus en rapport avec la nation française; il répondait à tous les besoins, et Marivaux, ce peintre

spirituel du cœur féminin, y exerçait une fonction; car il fallait que les gens frivoles eux-mêmes y fussent attirés, pour que le temple eût ses dévotes comme l'église avait les siennes. Les grandes idées ont des interprètes pour toutes les intelligences : aux esprits sérieux le sentiment et la morale; aux petites-maîtresses des deux sexes, les sensations épidermatiques.

Nous avons dit que Beaumarchais avait résumé les deux derniers siècles, il employa aussi tous les tons et tous les styles ; il fut sentencieux comme Voltaire et contourné comme Marivaux. Le *Mariage de Figaro* semblait être une récapitulation, une sorte de bilan littéraire de l'actif et du passif de la France, avant qu'elle changeât de raison sociale. Il s'adressait à tous les intéressés, il réglait les comptes de chacun; tout s'y trouvait; et l'auteur, pour qu'on ne se trompât point sur ses intentions, prenait même le soin de les expliquer à la fin : *En faveur du badinage, faites grâce à la raison.* Le comte d'Artois ne vit que le badinage, le peuple vit le badinage et la raison. La royauté vaincue par sa propre faiblesse ne pouvait donc résister à tant d'attaques et se soutenir par ses appuis naturels : le prêtre était sans dévouement la noblesse était sans vertu.

Depuis deux siècles l'esprit français préparait lentement une catastrophe inévitable dans la société. Le théâtre fut, sans contredit, le moteur le plus puissant de cette révolution, quoiqu'il eût à combattre ceux qui avaient intérêt à la prolongation d'un ordre de choses usé. Mais, par un résultat logique, la France des philosophes et des économistes avait pour chefs et pour défenseurs les hommes les plus éminents dans les trois ordres qui composaient la nationalité française; et, ainsi que nous venons de le dire, une sorte d'aveuglement providentiel empêchait les soutiens du trône de bien juger de la marche des événements. Beaumarchais osant plus que ses devanciers, allant plus directement au fond des choses, ne s'était pas moins cru obligé de cacher ses critiques sous un libertinage spirituel. Quelques hommes probes qui conseillaient Louis XVI, continrent, par un instinct insuffisant, la menace incessante, le parlement et le *Mariage de Figaro;* mais la reine et le comte d'Artois l'emportèrent au nom du plaisir. Le théâtre eut raison, la liberté fut conquise.

Libre de toute entrave, au sein de Paris en tumulte, quel rôle a rempli l'art dramatique dans les différentes phases de la révolution? De cette question découlent nécessairement d'importantes

considérations relatives à la fonction sociale du théâtre, et c'est à ce point de vue que l'époque est curieuse à étudier : « Nous partageons l'opinion de ceux qui pensent que le théâtre n'a pas été un des moyens les moins puissamment employés par ceux qui voulaient accélérer l'époque de cette grande révolution, disent MM. Étienne et Martainville dans la préface de l'*Histoire du théâtre français pendant la révolution.* Le trône et l'autel journellement présentés sur le théâtre comme des objets d'horreur et de mépris » — cette assertion est fausse, la censure ne l'eût pas permis ; les difficultés qu'éprouva Beaumarchais pour la représentation du *Mariage de Figaro* le prouvent suffisamment, et cette pièce est assez connue pour que tout lecteur en apprécie le but : il ne faut pas confondre les sarcasmes lancés contre les abus qui se groupent autour des institutions et les institutions elles-mêmes. Continuons : « accoutumèrent le peuple à se jouer de ce qu'il avait longtemps vénéré : lui apprendre le secret de sa force, c'était lui en indiquer l'usage ; » — tant que l'autel et le trône éclairèrent le peuple, aucune voix ne se faisait entendre pour l'appeler à la révolte. Poursuivons : « et l'expérience nous a prouvé s'il a bien su profiter des leçons et des exemples

que lui offraient les plus célèbres ouvrages des auteurs qui signalèrent le dernier siècle. Ce ne serait peut-être pas une assertion trop hasardée de dire qu'écrire en France l'histoire du théâtre, c'est tracer l'histoire morale du peuple, et que, depuis deux cents ans, les diverses révolutions qui se sont opérées dans le goût pourraient servir d'époque aux progrès des lumières et de la civilisation, comme à la dépravation des mœurs. »

Nous nions que le théâtre ait contribué à la dépravation des mœurs jusqu'à l'apparition de M. Eugène Scribe; nous ne connaissons que lui dans l'histoire du théâtre qui ait fait aimer le vice en le rendant aimable, et qui surtout ait fait rire de l'émeute après qu'une émeute nous eut délivrés d'un joug que le peuple supportait avec répugnance.

Le 20 avril 1789, le théâtre rouvrit, après la quinzaine de Pâques, par *Athalie* et la *Matinée à la mode*, de Rochon de Chabannes. Avant la première pièce, Talma, l'acteur le plus nouvellement reçu, prononça le discours suivant : « Messieurs, c'est en faveur d'un art difficile et qui vous est cher, qu'en rouvrant le *théâtre de la Nation*, nous osons réclamer vos encouragements et votre indulgence. Chargés par état de reproduire sous

vos yeux, du moins autant que nos efforts peuvent y atteindre, les chefs-d'œuvre nombreux de la scène française, nous voyons, avec une sorte d'effroi, l'étendue de nos devoirs et de nos richesses. Quel théâtre que celui qui fait les délices d'un grand peuple doué d'une sensibilité exquise, que l'honneur anime dans toutes les classes, qui porte l'admiration jusqu'à l'enthousiasme, et qui interrompt quelquefois son plaisir même, dans la noble impatience d'applaudir tout ce qui porte lè caractère de l'héroïsme et de la vertu! — S'il est vrai, Messieurs, que les productions dramatiques dont s'honore la France, soient une acquisition précieuse pour toute l'Europe; s'il est vrai qu'elles fassent une partie de l'éducation publique, et même une branche de la gloire nationale, avec quelle ardeur ne devons-nous pas cultiver un art qui nous appelle à vous procurer le plus noble et le plus utile des plaisirs de l'esprit humain; un art qui nous associe, en quelque sorte, à tout ce que le génie inspira de plus grand et de plus heureux à ces hommes extraordinaires qui vous parlent par notre organe, qui semblent se ranimer encore sur la scène et sentir l'immortalité au bruit de vos acclamations et de vos suffrages! Quel fardeau nous est imposé! Nous ne l'ignorons

pas, Messieurs; mais cette sûreté de goût et de jugement qui appartient aux hommes rassemblés, ce noble privilége d'être, pour ainsi dire, la raison vivante qui s'explique, au lieu de nous effrayer, nous rassurent, parce que l'étendue des lumières n'est jamais séparée de l'indulgence. — C'est surtout pour moi, Messieurs, que je viens la solliciter. J'ai eu le bonheur inappréciable de n'avoir débuté dans la carrière que sous vos yeux; je n'ai reçu que vos leçons, car ceux qui m'ont enseigné ne m'ont donné que les vôtres. Me voici maintenant, grâce à vos bontés qui ont décidé celles de mes supérieurs, attaché au théâtre de la capitale. Nous ne le savons que trop, Messieurs, des talents dignes de vous sont rares; le souvenir de nos pertes ne nous en avertit que trop tous les jours : mais combien de fois, en daignant attendre l'effet de vos leçons et de votre indulgence, n'avez-vous pas, Messieurs, créé et développé des talents faibles ou timides qui ne demandaient qu'à éclore, et n'avez-vous pas fini par applaudir vous-mêmes à votre ouvrage, quand nous n'avions que le bonheur de vous faire jouir de vos propres leçons! » Ce discours, accueilli par des applaudissements universels, marque l'époque, fait connaître quelles étaient alors les opinions du public sur le

théâtre et sur l'acteur chargé de le prononcer, ce Talma, devenu bientôt le plus solide appui de la scène française.

On le comprend donc, les auteurs dramatiques avaient la conscience de leur mission, les acteurs eux-mêmes sentaient quelle responsabilité pesait sur eux; la révolution trouvait préparés à l'émancipation le public, les écrivains et leurs interprètes; et la Bastille pouvait crouler sous la toute-puissance du peuple.

Dans l'indécision des esprits plus entraînés par la force des choses que guidés par un plan de conduite, après le serment du jeu de paume et la prise de la Bastille, le théâtre continuait sa marche ordinaire durant cette année 1789 qui ouvrait une ère nouvelle. Cependant, il eut aussi son grand événement, le 4 novembre, par la représentation de *Charles IX*, tragédie de Chénier. *L'École des Rois* obtint un succès d'enthousiasme, et le jeune Talma y commença sa réputation. Ainsi les hommes d'élite donnaient une preuve d'énergie à la voix de Mirabeau, le peuple signalait sa force de destruction, et le théâtre s'apprêtait à secouer le respect des choses sacrées et des convenances sociales qui lui imposait des barrières : on le sent, la révolution commence. *L'Académie*

royale de musique, *la Comédie-Italienne*, *le Théâtre de Monsieur* ouvert la même année, les petits théâtres du boulevard sont encore sous la sauvegarde du privilége; mais la loi doit incessamment, avec la liberté, donner un nouvel élan à ce moyen d'expression dont le *Théâtre-Français*, sous le nom de *Théâtre de la Nation*, a rompu l'anneau d'esclavage. Ce fut la Harpe qui, le 23 août, se présenta à la barre de l'Assemblée nationale et lut, au nom des auteurs dramatiques, une pétition dont il était le rédacteur. Après avoir prouvé, avec autant de clarté que d'éloquence, l'influence du théâtre sur les mœurs, les habitudes d'une nation et sur son gouvernement, il demandait que l'art dramatique fût affranchi des entraves qui arrêtaient son essor et s'opposaient à ses développements. Les principaux articles réclamés par les auteurs furent : 1° l'anéantissement de tout ce qu'on appelait priviléges de spectacles; 2° la jouissance pour tous les théâtres indistinctement, des pièces de nos anciens auteurs, comme propriété nationale; 3° la faculté pour tout particulier qui aurait un théâtre d'y faire jouer la comédie; 4° le droit, pour les auteurs vivants, de statuer eux-mêmes sur la valeur de leurs ouvrages, de gré à gré avec les directeurs, dont au-

cun ne pourra les faire représenter sans leur consentement.

Cette pétition, renvoyée au comité de constitution, provoqua le décret rendu, le 13 janvier 1791, par l'Assemblée constituante, décret qui consacra la liberté des théâtres et fixa le droit des auteurs.

La Comédie-Française, qui voulait conserver ses priviléges, repoussa cette attaque par plusieurs écrits; les auteurs répondirent par un mémoire très-détaillé, et, au même moment, M. Millin traita la question dans une brochure dont nous pourrions reproduire aujourd'hui tous les arguments pour réclamer aussi la liberté qui nous manque et dont on sent le besoin, en présence du privilége et du monopole qui font maintenant du théâtre une exploitation purement industrielle et mercenaire. Au reste, cette question viendra à sa place dans cette publication. « Tout citoyen, portait le décret du 13 janvier, pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, la déclaration à la municipalité des lieux. » C'était une conséquence de la déclaration des droits du citoyen, comme maintenant la justice voudrait qu'une telle loi dé-

coulât de la constitution. Au reste, la liberté du théâtre était un besoin généralement senti et réclamé de toute part; Chénier aussi éleva la voix pour cette grande question; en faisant imprimer sa tragédie de *Charles IX*, il y joignit un *Essai sur la liberté du théâtre*.

C'est qu'en effet il fallait à la France, sortie de son sommeil léthargique, des spectacles qui l'entretinssent dans le terrible drame qu'elle devait donner au monde. Voltaire avait été l'hiérophante du théâtre; mais, à pas de géant, l'esprit humain en était venu à dépasser ses prévisions; à l'époque des violences, il n'était pas possible de régler le désordre comme on avait tracé la route qui devait y conduire. Le cataclysme social était-il donc nécessaire à la régénération de la nationalité française? Faut-il arroser de sang ce sol fertile? Dieu seul résout de semblables questions.

L'esprit révolutionnaire, qui animait tous les écrits, trouvait naturellement dans l'art dramatique son moyen d'impression le plus énergique : ce que le théâtre avait commencé, il le devait continuer sans entraves, toutefois en se bornant, en présence des faits, à n'être plus qu'un reflet de l'opinion qu'il avait enfantée. L'année 1790 s'ouvrit, au théâtre de la Nation, par *le Réveil*

d'Épiménide ou *les Étrennes de la liberté*, et le 19 du même mois, Laya fit représenter *les Dangers de l'opinion*, pièce empreinte de l'esprit nouveau. *Les Trois Noces* offraient au dénoûment le tableau de Louis XVI arrivant à l'Assemblée nationale, et le serment civique y était applaudi par la foule. *Le Couvent*, de Laujon, ne tarda pas à démontrer le danger des vœux ; et le *Journaliste des Ombres* était une apologie de la constitution. Voltaire et Rousseau s'y trouvaient bien surpris d'avoir voulu la même chose et d'être arrivés au même but. A la *Comédie-Italienne*, Monvel célébrait la fédération dans *le Chêne patriotique*, le 10 juillet, et l'action du brave Desile était exaltée dans *le nouveau d'Assas*, trait civique. *Les Rigueurs du cloître*, de Fiévée, formaient un éloquent plaidoyer contre les monastères. Le *Théâtre de Monsieur* eut aussi *l'Épiménide français*, et Collot d'Herbois y chanta la fédération dans *la Famille patriote ;* et dans *le Procès de Socrate*, il critiqua le régime des anciens temps. Les petits théâtres ne restaient pas muets dans cette direction, et nulle part le public ne se montrait sourd. Mais, il faut le dire, la révolution passait dans le théâtre comme partout, ce n'était pas là le règne d'une puissance organisée ; la liberté ne pouvait encore

rien contre le désordre inévitable, et le public ne devait pas s'accommoder longtemps de la censure du maire de Paris, qui défendit la représentation de quelques ouvrages. Cette sage conduite de Bailly fut approuvée par l'Assemblée nationale.

Continuant d'être subventionnée par la municipalité, comme elle l'avait été sous le gouvernement royal par *les Menus-Plaisirs*, *l'Académie de musique* était dirigée avec ensemble sous la surveillance de la ville de Paris; mais il s'en fallait beaucoup que l'accord régnât parmi les sociétaires du Théâtre-Français : deux partis opposés s'y étaient formés lorsque, à la demande du club des *Cordeliers*, on avait repris la tragédie de *Brutus*. Les applaudissements et les transports d'enthousiasme annonçaient trop vivement les sentiments républicains de la foule pour que les acteurs, longtemps comblés des caresses et des bontés de la famille de Louis XVI et des grands seigneurs de la cour, ne s'opposassent pas à la représentation des ouvrages qui pouvaient développer un tel esprit; tandis que d'autres, se laissant aller au flot populaire, peut-être par le désir de devenir l'idole de la foule, soutenaient de tout leur pouvoir, de tous leurs efforts, la tendance générale. D'un côté, Molé, Fleury, Dazincourt, St-Prix, St-Phal,

Naudet, Larochelle, les rois, les marquis et les valets de la comédie, et mesdames Raucour, Contat, Joly, Devienne; de l'autre, Dugazon, Talma, Grandménil et mesdames Vestris, Desgarcins et Lange. Une querelle relative à une représentation de *Charles IX*, qui avait été demandée par Mirabeau, ainsi que l'orateur le déclare dans une lettre à Talma, et, plus tard, le refus fait au jeune acteur de prononcer, à la clôture, le discours que Chénier avait composé pour lui à cet effet, occasionnèrent une rupture; la liberté du théâtre facilitait la séparation; les partisans des idées nouvelles quittèrent les champions des vieilles traditions et vinrent consacrer leurs talents au théâtre de la rue Richelieu : déjà s'y trouvaient Monvel et Michot. Ils fondèrent, sous le nom de *Théâtre-Français*, cette scène où, plus tard, les débris du passé devaient se réunir aux soutiens du présent.

La liberté des théâtres en augmenta bientôt le nombre; de nouveaux spectacles, de nouvelles salles, s'ouvrirent dans tous les quartiers de Paris : les théâtres *de la rue Louvois*, — *du Marais*, — *de Molière*, — *Comique et Lyrique*, rue de Bondi, — *des Associés* ou *Théâtre Patriotique*, — *du Cirque*, au Palais-Royal, — *du Lycée-Drama-*

tique, — *des Délassements comiques*, — *de la rue Saint-Antoine*, — *de la Liberté*, à la foire St-Germain, — *des Champs-Élysées*, et enfin *du Vaudeville*, rue de Chartres, qui, venu le dernier, survécut à tous les autres. Joignons à ces théâtres celui de la rue *Feydeau*, où la troupe *de Monsieur* venait de perdre son nom; le *théâtre Favart*, celui de *la Gaîté*, autrefois *les grands Danseurs du roi*; celui de *l'Ambigu-Comique* et enfin le *Théâtre de mademoiselle Montansier*, autrefois *les Beaujolais*, où la tragédie, la comédie et les pièces en musique furent jouées avec succès, tandis que l'habile directrice faisait bâtir le grand théâtre de la rue Richelieu, où fut l'opéra jusqu'à l'assassinat du duc de Berri, en 1820. Que de tribunes élevées près desquelles accouraient chaque soir des flots de citoyens! Avides d'émotions, ils faisaient eux-mêmes les pièces; ils y jouaient un rôle en saisissant avec finesse les moindres applications pour applaudir ou censurer. Les Athéniens revivaient, mais il manquait Aristophane. Cependant, nous devons à la vérité de le dire, les auteurs dramatiques eurent tous l'esprit du temps. Le modérantisme de *l'Ami des Lois* n'était qu'une sorte d'excitation nécessaire; car, à cette époque, le mieux était véritablement l'ennemi du bien.

La digue ne pouvait arrêter le torrent; il fallait qu'il eût son cours et qu'il s'épuisât naturellement dans sa marche. En fait de crimes politiques, les plus terribles sont quelquefois les moins dangereux; un pas encore, et l'ordre social va renaître.

La liberté déclarée, le principe reconnu et mis en action, tout change d'aspect pour le théâtre. Depuis son origine, on l'a vu diriger les masses vers la destruction d'une société dont l'organisation s'est viciée, où le bien a fait place à l'injuste; maintenant que le moyen a secondé les tendances de l'esprit humain, maintenant que l'homme a conquis ses droits, que l'ordre de choses usé n'offre plus qu'un amas de décombres, qu'on a réalisé l'éducation de notre espèce, nécessaire, inévitable, faite par les siècles, ce n'est plus à l'attaque que va servir l'arme, c'est à la défense. Le théâtre n'est rien par lui-même, la pensée qui en fait mouvoir tous les ressorts seule en est l'âme. Le génie de la révolution, comme autrefois celui de la papauté, a sa force d'excentricité; il commande comme jadis, au faîte du catholicisme, le fit Hildebrand, car c'est un Hildebrand populaire qui viendra placer le pied sur la tête des rois. Dans la Convention, les hommes savent quelle est la puissance

du théâtre. Collot d'Herbois et Fabre d'Églantine n'ont-ils pas parcouru la France en bateleurs avant qu'ils dussent leur renommée à l'art dramatique? Chénier lui doit la sienne aussi. Les citoyens sont libres d'établir des théâtres, mais le théâtre n'est plus libre; le théâtre est un organe du pouvoir, un moyen d'éducation publique, ainsi que les autres spectacles des arts.

Le théâtre n'appartient pas au spéculateur qui l'ouvre, à l'auteur qui combine sa pièce; le drame et l'enceinte sont au peuple, et le peuple n'est plus libre de sortir de la voie où le retiennent le sang et la fange. Du sein de l'égalité, il s'est élevé une montagne d'hommes, terribles artistes qui ne sentent la Providence que par son impitoyable logique, qui ne voient la nation que dans son passé, que dans son avenir; pour eux, le présent n'est quelque chose que par l'emploi qu'ils en peuvent faire; la vie et la mort ne sont rien. Le trône les gêne, ils le brisent. Leur tyrannie semble jalouse de ce vain simulacre; la terreur succède à l'honnêteté faible qu'ils immolent au nom de la loi : implacables comme le dieu des Juifs, ils poursuivent le suspect dans sa famille, dans ses amis, dans son nom : l'homme de la caste élevée à son tour n'a plus ni nom, ni mariage, ni

tombeau; tout s'efface pour lui, jusqu'à l'espoir.

Il s'est formé un comité de salut public qui veille, à sa façon, sur les arts, sur les mœurs, comme sur tout ce qui touche à la liberté; une sollicitude étrange ne souffre pas un geste douteux, ne permet pas le libre exercice d'une volonté. Ce comité improvise quatorze armées, chasse l'étranger venu de toutes parts sur le sol français, fait trembler à la fois le plus infime et le plus puissant, l'ennemi du dehors et le conspirateur du dedans. Il voit de haut les choses, comme il sait l'importance des détails; il a de l'homme une connaissance physiologique qu'il fait converger vers son but; il craint moins la foule que l'individu; aussi veut-il relier les masses par les moyens scéniques du culte, et c'est le culte de la raison et de la patrie qui succède à la majesté profanée des rites chrétiens. Pour ce culte, tout est temple: Notre-Dame, la place publique et l'Opéra, tous les lieux où les citoyens se rassemblent retentissent des mots sacrés de raison et de patrie poussés par le peuple, acteur et spectateur, prêtre et fidèle en même temps. Les spectacles commencent et finissent par les hymnes patriotiques chantés en chœur: *la Marseillaise, le chant du Départ* réunissent les citoyens dans un pieux sentiment,

comme autrefois les saintes odes du missel; les fronts se courbent, les genoux fléchissent, les cœurs battent dans un saint recueillement quand Lays, ou le dernier chanteur de carrefour, entonne d'une voix attendrie ces vers connus de tous :

Amour sacré de la patrie,
Soutiens, conduis nos bras vengeurs;
Liberté, liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs.

Les ennemis les plus acharnés de ce désordre, de cette désorganisation sociale, maintenant inévitable, ceux qui se cachent plus dignement sous leur audace que sous la veste plébéienne, ceux-là même éprouvent une sorte d'émotion involontaire à ce spectacle d'un peuple en prière; et le sentiment de la patrie amollit, suspend l'impérieux orgueil et l'intérêt; c'est que le ridicule cesse devant la puissance; c'est que tout est imposant quand le peuple agit.

Chaumette et le père Duchesne étaient investis de la surveillance et de la police des théâtres, mais le comité de salut public avait chargé exclusivement la commission de l'instruction publique de tout ce qui concernait la régénération de l'art de la scène. A cette époque, il n'y avait pas

d'hommes aux affaires qui eussent un intérêt particulier à protéger ce qui pouvait contrarier la marche du gouvernement : la mort était le prix d'un soupçon à cet égard. Le répertoire ancien, comme l'admission des pièces nouvelles, furent soumis à un examen sévère, et les directeurs de spectacles recevaient des ordres sous le nom d'avis amical et fraternel, pour faire fonctionner le théâtre dans la voie gouvernementale. L'unité était organisée avec une énergie qui rappelle l'admirable despotisme des grands législateurs, de Moïse, de Mahomet et de quelques pâpes ! Malheur ! malheur à qui méconnaît l'esprit et le but de la Convention : au sein même de l'assemblée, c'est un combat, il faut vaincre. Les chefs assument sur leur tête cette responsabilité du sang que le succès seul justifie. Vis-à-vis des puissances européennes effrayées, avec les armées nationales, ils deviennent redoutables, aussi facilement qu'ils le sont dans les plus petits détails de l'administration ; si leur vue d'ensemble laisse tomber un regard sur la vie du plus obscur citoyen, c'est qu'ils le doivent conduire par ses mœurs, par ses délassements ; et voilà pourquoi ils ne s'exposent pas à laisser aux ennemis l'arme morale et puissante du théâtre ; voilà pourquoi

ils conseillent « *de mêler aux pièces patriotiques des pièces où les vertus privées fussent représentées dans tout leur éclat.* » Ce sont les expressions textuelles. Voilà pourquoi ils défendent la représentation de certains ouvrages; pourquoi ils surveillent de près tout ce qui touche à ce moyen d'expression, et les directeurs, et les auteurs, et les acteurs. Chaque jour les feuilles publiques annoncent l'arrestation de quelque membre de la famille des artistes : ce sont tous ces grands talents si longtemps l'idole du public; un jour, sur la liste générale des condamnés, figure le nom de mademoiselle Grandmaison, du théâtre des Italiens; un autre jour Nicolet est arrêté, et les journaux du quartidi, 4 pluviôse an II, expliquent ainsi ce fait : « Le comité de surveillance du département de Paris a fait arrêter Nicolet, directeur du théâtre de la Gaieté, et un de ses acteurs, celui-ci coupable d'avoir joué des pièces obscènes, et celui-là pour les avoir tolérées. » Ce gouvernement sanguinaire avait donc sa pudeur? Oui, les Danton, les Robespierre rougissaient de tout ce qui pouvait faire rougir une mère de famille, une jeune fille, une citoyenne. En réalisant les idées de J. J. Rousseau, la Convention avait voulu réveiller les vertus lacédémoniennes. Mais si le but qu'on se proposait

était une chose bien arrêtée, on n'avait pas eu le temps de mûrir suffisamment les moyens d'y parvenir; les spectacles étaient un besoin, cependant on essayait de la simplicité des mœurs antiques. Les cérémonies commandées par le gouvernement rappelaient ce passage de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* : « Si l'on me demande quelque exemple de ces divertissements publics, en voici un rapporté par Plutarque : Il y avait à Lacédémone, dit-il, toujours trois danses en autant de bandes, selon la différence des âges, et ces danses se faisaient au chant de chaque bande; celle des vieillards commençait la première en chantant le couplet suivant :

Nous avons été jadis
Jeunes, vaillants et hardis.

Suivait celle des hommes qui chantaient à leur tour en frappant sur leurs armes en cadence :

Nous le sommes maintenant,
A l'épreuve, à tout venant.

Ensuite venaient les enfants qui leur répondaient en chantant de toute leur force :

Et nous bientôt le serons,
Qui tous vous surpasserons.

Voilà le spectacle qu'il faut à des républiques. »

Le théâtre recourait donc simultanément à la pompe des cérémonies du culte et des cours, et à la puissance des larmes, pour propager les principes de la morale qui formaient la base du gouvernement républicain. La Harpe écrivait dans le *Mercure*, à propos du *Mariage républicain*, opéra-vaudeville : « C'est une adresse de l'auteur d'avoir appelé l'amour à l'aide de la raison pour détruire les préjugés de l'ignorance. La raison sans doute devrait suffire, mais elle n'est pas à la portée de tous les esprits, comme l'amour l'est dans tous les cœurs. L'amour finit par faire de la dévote une bonne républicaine. Cette pièce est d'un excellent ton, et offre beaucoup de couplets remplis d'esprit. On a demandé l'auteur, qui a paru : c'est le citoyen Chastenet, ci-devant Puységur. On ne peut qu'applaudir aux sentiments civiques qu'il y a exprimés, d'autant plus qu'ils ont cette effusion qui ne peut partir que du cœur, et qui en garantit la sincérité. » On comprend le théâtre de cette époque par la presse, comme on comprend la presse par le théâtre. Au reste, il faut surtout les comprendre l'un et l'autre par la nécessité.

Après la chute du père Duchesne et des sectateurs du culte de la raison, envoyés, sur le rap-

port de Barrère, devant le tribunal révolutionnaire, c'est-à-dire à l'échafaud, on proclama *que la justice et la probité étaient à l'ordre du jour de la république française*, et la police des théâtres passa entre les mains du jacobin Payan, l'un des plus chauds partisans de Robespierre. Ce fut d'abord en qualité d'agent national de la commune de Paris, et, de plus, comme *chef de l'instruction publique*. Un de ses premiers soins fut de s'élever contre le vandalisme de ses prédécesseurs, qui avaient mutilé les chefs-d'œuvre, en supprimant les mots de princes et de rois, ou en leur substituant d'autres mots. Il recommanda surtout aux directeurs de spectacles de choisir de préférence les sujets patriotiques. Aussi les pièces de circonstances devinrent-elles nombreuses. Les traits héroïques étaient exploités presque aussitôt qu'ils étaient connus; chaque scène, suivant sa spécialité, prenait à tâche d'exalter le courage, le dévouement; par exemple, pendant plus de deux mois, les affiches de tous les théâtres répétèrent les noms d'Agricole Viala et de Joseph Barra, morts pour leur pays : ces jeunes héros y recevaient chaque soir l'apothéose, à la manière des Romains, dont ils avaient imité les vertus.

Cependant, il faut se garder de croire que Ro-

bespierre voulût, soit par conscience historique, soit par instinct, laisser la religion se confondre avec le théâtre. Dès qu'il se vit maître tout-puissant, il sentit la nécessité d'occuper la nation, et de répondre par des solennités au besoin des organes physiques, pour l'exercice des facultés intellectuelles. Il voulut surtout satisfaire à cette préoccupation constante et naturelle qu'ont tous les peuples pour l'avenir de l'homme après sa mort. La déclaration de l'immortalité de l'âme à la Convention fut donc, de la part de Robespierre, un premier retour aux idées sociales, la pierre angulaire de l'édifice qu'il élevait dans sa pensée. Terrible à quiconque portait obstacle à ses projets, importuné des flatteries outrées, cet homme, digne en tous points de son temps, eut un beau jour dans sa vie, un jour de triomphe, durant lequel les émotions qu'il reçut préparèrent peut-être sa prompte chute. Ce fut par la fameuse journée du 20 prairial qu'il s'essaya dans l'art hiératique du législateur. Malgré les rires moqueurs de ses ennemis, la fête de l'Être suprême impressionna vivement le peuple. Aussi, dans la crainte qu'on ne se servît du théâtre pour tourner en ridicule une tentative heureusement reçue, connaissant toute la puissance de ce moyen, il

ne permit pas que la fête de l'Être suprême fût représentée sur aucun théâtre de la république, après quelques essais faits dans plusieurs localités. C'est du moins la conclusion d'un rapport officiel de Payan, inséré au *Moniteur :* sous la pensée du maître, *le chef de l'instruction publique et des théâtres* dut empêcher toute profanation, car un grand nombre de pièces, sous le titre de *la Fête de l'Être suprême*, furent présentées à l'examen de la commission.

Payan crut devoir déguiser la prohibition, véritable motif de son rapport, par une critique du théâtre : « N'en est-il point, disait-il, de ces fêtes en miniature, de ces rassemblements de théâtre comme de ces groupes d'enfants qui embarrassent un instant le détour d'une rue, et se croient une armée? Que diriez-vous si l'on vous montrait les batailles d'Alexandre dans une lanterne magique, ou le plafond d'Hercule dans une bonbonnière? — Quand un auteur me présente la France sur quelques planches, la nature en raccourci; quand je vois sortir d'une douzaine de coulisses un peuple immense, dont un champ vaste soutient à peine la majesté, qui ne se rassemble que sous la voûte du ciel, je crois retrouver le génie welche de ce financier qui faisait

couper ses livres pour les ajuster à des tablettes, ou le génie barbare de Busiris, qui mutilait les corps vivants pour les réduire aux proportions de son lit de fer.—Quelle scène avec ses rochers, ses arbres de carton, son ciel de guenilles, prétend égaler les magnificences du 20 prairial, ou en effacer la mémoire? Quel encens, enfin, offrir à l'Éternel que ces productions bizarres, ces chants rauques d'une foule d'auteurs nouveau-nés, que la liberté n'inspira jamais? Ainsi, le premier qui imagina de faire jouer de telles fêtes dégrada leur majesté, détruisit leur effet, et éleva le signal du fédéralisme dans *la religion du peuple français et du genre humain*. Car, s'il est permis de concentrer dans une salle, de travestir sur un théâtre les fêtes du peuple, qui ne voit que ces mascarades deviendront de préférence les fêtes de la *bonne compagnie* (ce mot est souligné dans le *Moniteur*), qu'elles prépareront à de certaines gens le plaisir de s'isoler, d'échapper au mouvement national? Les fêtes du peuple sont comme les vertus, elles sont générales, et ne se célèbrent qu'en masse. »

Ainsi, voilà, par ce rapport, la puissance du théâtre confirmée, et le système de Robespierre expliqué : il ne veut pas de fédéralisme dans la

religion; il ne souffre pas que les *gens de bonne compagnie*, c'est-à-dire, les gens frivoles qui s'amusent de tout, qui prennent plaisir à tout ridiculiser, s'isolent, et échappent au mouvement national. C'est à l'unité que tendent tous ses plans. A la tête de l'État, il craint ce qui pourrait compromettre l'union et la force; il sait que le théâtre est une école de vertus, mais qu'il est également une école de vices; qu'il est un moyen d'organiser comme un moyen de détruire; il se rappelle cette réponse de Bossuet à Louis XIV sur la question du théâtre : *Il y a de grands exemples pour, mais de fortes raisons contre*. C'est qu'il se met, dans sa pensée, au lieu et place du roi de Versailles, lui citoyen, membre de la Convention; c'est qu'il peut dire aussi : *L'État, c'est moi.*

Cependant Payan, qui se fait le régulateur de la littérature révolutionnaire de l'époque, et par ce mot de révolutionnaire il faut entendre maintenant le système de Robespierre, Payan termine son rapport par un appel aux auteurs; car on a besoin de leur secours, car on compte sur leurs talents : « Et vous, écrivains patriotes, s'écrie-t-il, qui aimez les arts; qui, dans le recueillement du cabinet, méditez tout ce qui peut être utile

aux hommes, déployez vos plans, calculez avec nous la force morale des spectacles; il s'agit de combiner leur influence sociale avec les principes du gouvernement; il s'agit d'élever une école publique, où le goût et la vertu soient également respectés. — La commission interroge le génie, sollicite les talents, s'enrichit de leurs veilles, et désigne à leurs travaux le but politique vers lequel ils doivent marcher. Elle est comptable aux lettres, à la nation, à elle-même, du poëte dont elle n'aura pas monté la lyre, de l'historien à qui elle n'aura pas donné un burin et des crayons; du génie, enfin, dont elle n'aura pas secondé et dirigé les élans. »

Un mois après cette espèce d'ordre du jour, Payan subissait, avec ses patrons, le même sort que ses devanciers Chaumette et Hébert. Il en devait être ainsi. La révolution française était une ère à part, qui devait avoir ses phases et presque ses différents siècles : ses violences s'exerçaient aux dépens de sa durée. Cette accélération de mouvements, de choses et d'hommes, prouve à la fois le sentiment inné des nations pour l'ordre, et l'instinct qui porte à bouleverser dans le but de hâter la rénovation attendue. Dans les époques normales, le bien se fait par l'ordre, et

tout est lent et séculaire; dans les époques de bouleversement, on veut se hâter d'en finir, car ce n'est là qu'un accès fébrile, dont les peuples ne doivent pas mourir. Chaque homme, dont l'influence s'est exercée dans la révolution, eut donc ses flatteurs, ses partisans, ses ennemis, son système, ses moyens de direction et son règne. Chacun de ces rois d'un moment fut obligé de détruire avant d'essayer d'organiser. Cette succession rapide effectuait l'œuvre révolutionnaire. Mais les hommes souples et timides qui s'étaient groupés pour renverser Robespierre, et dont Tallien se faisait le porte-enseigne, s'entendirent assez pour empêcher Babeuf de reprendre en sous-œuvre la pensée étouffée au 9 thermidor. Avec Barras et ses semblables, l'interrègne ne pouvait faire que des dupes; la transition était insensible, les saturnales allaient conduire naturellement au despotisme. Les réactions littéraires suivaient toujours les réactions politiques; une fois l'impulsion donnée, la restauration des beaux-arts, des sciences et des lèttres, marchait à grands pas au secours de l'idée dominante. Aussi Chénier, au nom du comité de l'instruction publique, faisait-il à la tribune de la Convention, deux mois

après la chute de Robespierre, qu'il qualifiait de *nouvel Omar*, un tableau de la décadence intellectuelle qui prouve, sinon la mauvaise foi, du moins cette disposition qu'ont les hommes de blâmer, sans chercher à les comprendre, les idées qui ne sont pas les leurs. Pour juger sainement, il faut le repos; dans la tempête doit-on s'étonner du bruit de la foudre? Chénier, après avoir flétri, comme de coutume, le parti vaincu, faisait luire toutes les ressources et les richesses artistiques qui lui semblaient propres à ranimer encore l'espérance favorable au parti dominant, il rappelait les noms célèbres qui pouvaient jeter encore des rayons de gloire sur la patrie : « Le sommeil des arts en France, disait-il, n'est pas un sommeil de mort. Des hommes habiles en tout genre ont échappé au glaive meurtrier du Vandale. Tous ont souffert, mais tous ne sont pas assassinés!... L'harmonieux Lebrun chante encore la liberté; le traducteur des *Géorgiques* exerce dans le silence son talent correct et pur; la Harpe et Ducis n'ont pas abandonné la scène tragique; Vien, Renaud, Vincent, n'ont pas jeté leurs pinceaux; Gossec, Méhul, Chérubini, Lesueur, n'ont pas brisé leurs lyres; Houdon, Julin,

Dajou, tiennent encore en main ce qui vivifia le marbre plein du génie de Voltaire, de la Fontaine et de Pascal.»

Qu'est Chénier dans cette circonstance? le Chaumette, le Payan d'un autre système. L'auteur de *Charles IX* a perdu sa vue de poëte et d'avenir, en portant ses regards sur la politique; il ne sent plus les hommes avec cet instinct prophétique qui le soutenait aux premiers jours du désordre. Que dira-t-il, plus tard, en levant les yeux sur les hauteurs de Saint-Cloud? Il oublie donc qu'on ne conserve le pouvoir que par la fermeté du despote? Que feront pour la liberté les hommes dont il cite les noms, d'abord vis-à-vis de ces directeurs sans but et sans énergie, ensuite lorsque l'art de la guerre aura fait grandir Bonaparte? L'Italie est conquise, l'Égypte est conquise, et la France inquiète, sans vertus, sans grandeur, la France, livrée à des sybarites, tressaille de joie et d'espérance lorsqu'elle entend la voix du jeune chef demander compte à ces cinq rois qui ne savent rien entreprendre pour la liberté, ni pour le peuple, ni pour le pays: « Qu'avez-vous fait de cette France que je vous ai laissée si prospère! » s'écrie Bonaparte. Alors les artistes, les théâtres, la nation sont à Bonaparte. La fonction romaine, c'est Bo-

naparte qui va l'entreprendre; c'est sous la puissance de son génie que la révolution française va faire le tour du monde. A la voix de Corneille, de Molière et de Voltaire, la fonction grecque a commencé pour l'idée, c'est le nouveau César qui va conquérir le sol où elle germera comme une application du christianisme. Bonaparte parle ! ce nom est dans toutes les bouches. Bonaparte est consul ! vous l'entendez. Bonaparte est empereur, il vous l'apprend en brandissant son glaive d'une manière terrible, comme Commode aux funérailles de Marc-Aurèle. Chénier comprend-il Robespierre, enfin ? Rime, poëte, car David, le peintre de Marat, le membre de la Montagne, David fait le tableau du sacre, David est baron d'empire ! Tous ceux qui ont survécu à la tempête sont au pied du trône. Rien n'est changé, le rêve fut affreux, n'est-ce pas ? Les arts sont muets ou menteurs. Le théâtre t'est fermé, à moins que tu ne courbes aussi ton front dans la poussière. Tu regardes en soupirant le laurier que t'a valu *Charles IX*; après avoir fait l'*École des rois*, ne songes-tu pas à faire une école des peuples ? Tous les hommes qui ont une pensée d'unité sont impitoyables, le comprends-tu ? Tout ce bouleversement social, tout ce sang versé,

n'ont servi qu'à placer un soldat au-dessus de tous les trônes du monde, et c'est à son tour d'inspirer la terreur! Fontanes, grand maître de l'université, est devenu le Chaumette, le Payan, le Chénier du maître! Vous l'avez voulu, et tout citoyen est en droit de vous dire aussi : « Qu'avez-vous fait de la France que je vous avais donnée libre? » Talleyrand, Fouché, Rœderer, ont vendu la liberté pour des richesses, pour des honneurs!... Eh! qu'importe à la France la liberté, c'est l'empire du monde qu'il lui faut. Tous les moyens lui seront bons, s'ils servent sa destinée. Louis XI, Richelieu, Louis XIV, Robespierre et Napoléon, voilà la France!

En rétablissant le pouvoir despotique et le trône de Louis XIV, Napoléon eut recours à la pompe théâtrale des cérémonies religieuses et de la hiérarchie des cours. Il avait trop bien compris le catholicisme en traitant avec le chef de l'Église, pour ne pas employer les moyens mis par elle en usage, dans le but de relier les individualités par le secours des sens : il voulut séduire pour arriver à commander. Il avait réfléchi sur la puissance des arts, en Italie et en Égypte; et, du moment qu'il put dire à son tour : L'*État, c'est moi*, c'est lui seul qu'il faut interroger pour connaître

le pays, heureux et fier de son joug. Le peuple français est devenu taillable et corvéable à merci; mais son instinct l'avertit qu'il y va de sa gloire, de sa puissance, de son avenir, de se prêter ainsi aux caprices du héros. Napoléon n'est-il pas le fils de ses œuvres, l'enfant adoptif de la nation? Il y a d'ailleurs tant de prestiges dans la victoire, tant de grandeur et de majesté dans le triomphe! Législateur et conquérant, c'est le code qu'il laisse sur le trône quand il va planter les couleurs nationales sur les remparts des capitales de l'Europe étonnée. Aux colonnes d'Hercule, au Capitole, aux bords de la Baltique, c'est la bannière républicaine qui protége la puissance impériale. Une seconde fois c'est Rome qui courbe les nations sous la loi providentielle. Tout est grand et beau, à Notre-Dame et sous la tente d'Austerlitz, soit que *l'homme* paraisse sous la pourpre traînante, ou recouvert de sa redingote grise: à la guerre c'est le soldat, aux Tuileries c'est le monarque, partout c'est Napoléon.

La pensée de Robespierre et celle de Napoléon ne furent point celle de Barras: le premier vit l'unité de la France comme Louis XI et Richelieu; le second l'unité du monde comme Alexandre le Grand et César; le troisième, sans crimes et sans

vertus, ne vit le pouvoir que pour le plaisir. Le directoire renversa la convention, la restauration dut succéder à l'empire.

Avant de poursuivre, nous croyons devoir nous justifier d'un crime qui paraîtra bien grand aux yeux de beaucoup de gens dont les susceptibilités s'élèvent à certains noms historiques. Nous avons hardiment prononcé le nom de Robespierre comme une sorte d'ellipse rapide de toutes les violences de la révolution. La terreur a été un système politique, nous n'y saurions rien changer; Robespierre la représente à lui seul dans toute son horreur, et nous l'avons nommé, sans éloge et sans blâme, parce que nous ne sommes pas encore sûr de l'opinion de la postérité, à mesure que le temps dégage de l'intérêt sentimental des regrets et des souvenirs, et des intérêts non moins puissants de la vanité, ces grands faits qui ont conservé la nationalité de la France. En histoire on ne voit que les résultats; en politique, le succès justifie tout. Les révolutionnaires sont morts sur l'échafaud où ils envoyaient leurs ennemis. Que les acteurs, que les victimes du grand drame s'indignent encore à des noms qui rappellent des cruautés, nous le concevons: le sang des Armagnacs fut longtemps présent aux regards de la noblesse française; celui

des Montmorency, des Cinq-Mars, des de Thou et de tant d'autres, soulevèrent pour la Fronde; les massacres de 1815 n'ont pas été sans influence sur la révolution de 1830; mais les partisans de la dynastie régnante ne sauraient se refuser à comprendre les événements, quelque épouvantables qu'ils soient, quand c'est à leur énergie que la France doit d'être aujourd'hui ce qu'elle est. Dès qu'il s'agit du passé, le fatalisme n'est plus que de la résignation.

C'est quelquefois au profit des petites idées que les esprits sérieux travaillent, pour avancer par l'alternation constante de la synthèse et de l'analyse, et pour la répartition progressive des améliorations advenues. La tyrannie de Robespierre et de Napoléon s'explique naturellement par le but auquel ils tendaient. Barras et Louis XVIII ne pouvaient rien que par le laisser-aller et le *mezzo termine* qu'ils employèrent, ou, pour mieux dire, qui les fit supporter. Il faut que les peuples respirent, qu'ils goûtent un repos nécessaire, quand ils ont atteint l'étape.

Napoléon s'entoura de tous les hommes célèbres dans leur genre. Comme Louis XIV, il se servit de tous les moyens pour se procurer une gloire qui devait refléter sur la nation. Assistant aux scènes révolutionnaires, jeune, sous l'empire

des illusions, sous l'influence des souvenirs historiques et des espérances que le pêle-mêle de l'époque autorisait, il s'était préparé au grand rôle qu'il devait jouer dans le monde, en passant par tous les degrés hiérarchiques; l'idée d'une supériorité sociale due à la naissance ne l'avait pas éloigné de la science si nécessaire aux gouvernants, ni de la connaissance des hommes sur qui doit peser le commandement. Napoléon redouta le théâtre, parce qu'il avait été témoin de ses effets, parce qu'il l'aimait et se laissait impressionner par cette concentration des arts, parce qu'il ne se séparait jamais de la foule, durant les représentations dramatiques auxquelles il assistait fréquemment. La musique le touchait vivement. Il admirait la pompe artistique du luxe, et il en faisait un moyen de politique gouvernementale. Il se montrait sensible aux beautés de la poésie; il encourageait la peinture et la sculpture; et, sur le trône, il se glorifiait de son titre de membre de l'Institut. Mais il soumit le théâtre à l'esclavage, parce qu'il en comprenait toute la puissance. La *machine infernale* de la rue Saint-Nicaise, les conspirations, ce qui s'attaquait seulement à sa personne, lui semblait une atteinte moins dangereuse que les déclamations théâtra-

les, que les insinuations de la presse. Il ordonna que la censure fût impitoyable. Il crut que le vieux répertoire, dont il sentait toute la sublimité, devait suffire à la nation, parce qu'il lui suffisait à lui-même; aimant et protégeant Talma, ils s'entendirent tous deux par une sympathie d'artiste; tous deux acteurs sur des théâtres différents, tous deux sublimes dans leur rôle d'empereur, ils se regardaient l'un l'autre avec une égale admiration, et la France, en les voyant paraître, battait des mains avec orgueil!

Napoléon aimait particulièrement le Théâtre-Français : C'est la gloire de la France, disait-il, l'Opéra n'en est que la vanité.

Privé de la liberté, le théâtre dut perdre sa fonction : avant la révolution, mûrissant les esprits, dispersant les lumières, frondant les abus, exaltant les maximes chrétiennes que le clergé cherchait à cacher sous le boisseau, il était l'éducation du peuple qui venait y faire un apprentissage de son terrible métier, du rôle sanglant qu'il se disposait à jouer à son tour. La tragédie avait été la prédication du dix-huitième siècle. Le peuple, devenu roi, imita les rois contre eux et contre lui-même. Alors, au jour du triomphe, le sentiment descendit sur la place publique, dra-

matisa avec la foule désordonnée, s'exhala en blasphèmes, tonna comme la foudre au milieu de l'orage. Mais après le déluge social, Talma sortit de l'arche pour être, par le théâtre, l'homme de transition entre le passé et l'avenir. La pensée de Napoléon se manifesta donc par la logique de ses actes : de même que l'instruction publique eut une organisation avec son vieux nom d'université, l'éducation nationale eut des bornes. Le nombre des théâtres fut restreint, la censure morcela les pièces plus brutalement que ne l'avait fait Chaumette, et, par décret impérial, les spectacles durent être ce qu'ils n'avaient pas encore été en France, dans la vieille reine des nations, dans la France progressive, de simples amusements, moins coûteux et plus innocents que d'autres jeux, car la passion du théâtre ne pouvait renaître qu'autant qu'il répondrait aux espérances et à l'impatience du pays. Ce qui décèle la fonction sociale des arts, c'est le but qu'ils font entrevoir. Sous l'empire, les artistes, devenus flatteurs, cessaient d'être prophètes. Pour le théâtre, le talent de Talma sembla suffire à cette époque de stagnation intellectuelle et de fatigues corporelles. Entre deux campagnes, que fallait-il à ce peuple naguère si turbulent, si affamé d'émo-

tions? un *Te Deum* à Notre-Dame, une tragédie vague au Théâtre-Français, une chanson de Désaugiers et le ballet de Nina. Aussi, quand la France eut à défendre son territoire envahi, l'intelligence, longtemps endormie, n'inspirant pas le courage qui supplée à la force, la pensée ne faisait plus battre le cœur ; et le cœur ne poussant plus le sang aux bras, la restauration dut advenir, et elle advint.

L'histoire du théâtre sous l'empire se réduit à la nomenclature de quelques ouvrages : le *Triomphe de Trajan* à l'Académie impériale de Musique, *Cadet Roussel*, aux Variétés, *l'Homme du Destin*, à la Porte-Saint-Martin : la flatterie gagée, la flatterie qui veut l'être, et la farce pour dérider, avec Brunet, les fronts soucieux, voilà l'œuvre du théâtre, son tribut intellectuel durant l'époque où la force brutale du sabre reprit pour un moment son droit caduc ; et, à chaque victoire, on jétait au peuple cet os rongé, le spectacle gratis payé si cher au prix de l'indifférence politique ! Cependant, il faut le dire, comme il est impossible que la France, même dans son sommeil, ne travaille pas à l'avenir du monde, le bas peuple trouvait, dans les théâtres de mélodrames, une sorte de moralité grotesquement

conçue, ridiculement exprimée, mais qui ne laissait pas de l'entretenir dans les sentiments du bien et du mal... et puis les enfants du siècle grandissaient!

Quand la défaite et la victoire, par l'envahissement de la France, eurent consenti et décidé que la famille de Bourbon occuperait le trône de Napoléon; quand Talleyrand, l'empereur de Russie et le sénat eurent organisé le retour de Louis XVIII et improvisé la charte comme gage d'union entre le pays et ses nouveaux princes, tout vieux qu'ils fussent, le théâtre, habitué à flatter un despote, n'eut pas de répugnance à flatter des vainqueurs. Il se trouva des lyres toutes montées pour chanter *nos amis les ennemis*, comme a dit le poëte national, le seul qui, loin de se courber sous Napoléon, le chansonna au milieu de sa puissance et malgré sa puissance. Depuis longtemps les rimes étaient prêtes: *gloire* et *victoire*, *guerriers* et *lauriers*: maintenant ces mots convenaient à l'autocrate comme au colosse tombé, et le mot *paix* remplaça celui de *succès* pour s'unir à *français* dans l'enthousiasme de supplique qu'on adressa de tous côtés *au roi de France et de Navarre!*

Quelques jours après l'entrée des Russes et des

Prussiens à Paris, l'*Académie impériale de Musique* annonça le *Triomphe de Trajan* comme représentation solennelle offerte à l'empereur Alexandre; mais, par une modestie naturelle à son caractère personnel, le tzar fit changer le spectacle et demanda la *Vestale* : la honte fut double pour la flatterie. Bientôt le nom de Henri IV fit tous les frais de l'imagination des auteurs dramatiques, et, le théâtre aidant, la restauration s'effectua, aux regards de l'Europe, à l'autel élevé, avec la pompe du rit grec, sur le lieu où la tête de Louis XVI était tombée. Cette cérémonie religieuse et guerrière devait rappeler à Talleyrand la fédération et l'autel de la patrie.

En trouvant la France si joyeuse et si bien disposée, Louis XVIII, son favori Blacas et les émigrés, eurent la vanité des petites choses; ils songèrent plus à la mise en scène de leur drame qu'au sujet; le roi pédant oublia son Aristote: « De toutes les parties les plus importantes, la plus importante est la composition de la fable ou l'action. » Aussi, quand Napoléon vit, de l'île d'Elbe, que la charte constitutionnelle se bornait à protéger la forme des habits de cour pour les hommes et pour les femmes, que sa vieille armée était forcée de céder le pas à des valets d'anticham-

bre enrégimentés, sous le nom de mousquetaires rouges et gris, il comprit toutes les fautes qu'il avait faites en relevant les usages de Versailles. Les chambellans et la gentilhommerie, l'esclavage doré qu'il organisait jadis avec vanité, l'avait laissé seul au jour de la défaite : il jeta un coup d'œil sur lui-même, puis, sortant de sa longue rêverie, il sentit ce qu'il pouvait faire encore au nom de la France, et cette fois pour elle-même; il se souvint de la liberté, il essaya de lui sourire, et, quittant sa cellule, il débarqua en France. Durant les cent jours le théâtre reprit son ancien langage pour *l'Homme du Destin*. Cependant les mots de patrie et de liberté redonnèrent à l'apologie quelque chose de cet entraînement d'autrefois, de cet enthousiasme qui faisait les miracles. Waterloo décida tout ou du moins remit tout en question. Le guerrier, trahi par la fortune, alla expier son génie sur le rocher de Sainte-Hélène, et Louis XVIII revint de Gand.

La tentative de Napoléon ne fut pas inutile à la France, et, par la France, à l'esprit humain : il en resta un sentiment profond, exprimé par deux mots : *Patrie et liberté !* En effet, sous la restauration, la liberté, cessant d'être maîtrisée par le génie de la victoire, reprit son vol, et, riante,

fière, plana de nouveau sur la France, ranimant tout au souffle de ses ailes, relevant le peuple abattu, consolant des malheurs, promettant un avenir; même aux satellites étrangers qui gardaient la geôle. Sous le nom pompeux de charte et de droits reconnus, la chaîne n'était pas tellement voilée qu'on ne la vît; le fardeau déguisé n'en semblait pas plus léger; le moyen destiné à contenir devait produire un effet tout contraire. La restauration, comme le lien qui réunit en faisceau les lances isolées, servit à redonner l'unité au but commun; la France retrouvant sa puissance intellectuelle, reprit sur le monde cette influence que les chances de la guerre l'avaient exposée à perdre un moment. Cet empire moral de la pensée, exercé à l'ombre de la paix, se fondait, quoiqu'on fît pour le détruire; il opposait une force d'inertie, et comme le volcan, assis et tranquille, il lançait ses flammes : pour la pensée, il n'y a ni douanes, ni frontières; cette lave coule encore bien loin au delà des vaines lignes de démarcations.

Après avoir progressé et exercé son influence par l'Église catholique, telle que la France l'avait faite, et par le théâtre, tel que Corneille, Molière et Voltaire l'avaient fondé; après la nullité momentanée de ces deux moyens d'expression, l'esprit

humain dut, au moment de la restauration, prendre une forme nouvelle. La lutte intellectuelle que les champions du passé et les préparateurs de l'avenir se livraient, fit établir une arène où le journalisme s'éleva puissance vis-à-vis des hommes qui voulaient lentement, et dans l'ombre, anéantir tout ce qui s'opposait à la reconstruction du passé; et de même que le théâtre avait grandi rival du temple pour lui disputer une fonction qu'il ne pouvait plus remplir, le journalisme enleva au théâtre, et pour la même raison, une direction morale dont il n'était plus digne. Le théâtre resta, mais comme un instrument dont on ne veut plus se servir. Il resta, ainsi que l'université, pour attendre que les hommes, comprenant enfin le mécanisme de l'institution, vinssent le faire mouvoir pour impressionner les masses, pour les moraliser, pour propager les doctrines d'avenir et d'amélioration intellectuelle et physique.

Durant les quinze années du consulat et de l'empire, le théâtre n'eut aucune espèce de liberté; durant les quinze années de la restauration, il en eut, mais dans une seule voie; aussi sut-on l'élargir, la sabler, la border d'ombrages et de fleurs. Cette voie ouverte sous la pensée du pou-

voir devait aboutir à la perte de l'art dramatique, comme la restauration devait finir de ses propres mains : le suicide a presque toujours sa cause dans l'égoïsme. La restauration, égoïste par essence, exerçait, pour arriver à ses fins, l'influence la plus funeste; en combinant un ordre de choses qui obligeât chacun à s'occuper exclusivement de ses propres intérêts, elle espérait arriver à détruire la tendance au but commun et au patriotisme que le journalisme s'efforçait de développer et d'entretenir. Le gouvernement de Louis XVIII et de Charles X dut laisser au théâtre une apparence de liberté. La censure établie pour protéger la contre-révolution devait respecter tout ce qui pouvait pervertir la vie privée, tout ce qui, démoralisant les individus, pouvait les détourner de cette unité d'opinion et d'intérêts qui lui était si contraire; et pourvu que les auteurs dramatiques ne fissent aucune allusion à la pensée du pouvoir et à ses tendances, ils étaient libres d'offrir les sujets les plus monstrueux, les tableaux les plus choquants. Le *Germanicus* de M. Arnault, le *Sylla* de M. de Jouy avaient éclairé le gouvernement sur la puissance du théâtre; il ne fallait rien qui tendît à la sévérité des mœurs : la dissolution est toujours un gage certain de servitude.

Aussi les célébrités de théâtres, directeurs et auteurs, se doutant, ou ne se doutant pas, peu importe, qu'ils secondaient l'action gouvernementale, qu'ils étaient les agents secrets, les rouages d'une machine à rétrogradation, regardaient-ils comme le meilleur des gouvernements possibles celui qui les enrichissait en leur permettant de s'enrichir. Pour eux le point capital était là, et, parmi les entrepreneurs de spectacles, y compris les hommes de lettres qui s'y rattachent, il n'en est peut-être pas un seul qui ne regrette cet heureux temps de l'aristocratie vaincue.

L'ouverture du *Gymnase dramatique* pour le développement de M. Scribe, vaudevilliste fort habile, la mort de Talma et l'apparition de M. Alexandre Dumas avec son drame cynique, sont les trois calamités qui détournèrent le théâtre du rôle qu'il eût pu jouer, de l'influence qu'il eût infailliblement exercée sur l'esprit public pendant la restauration, dans le sens du journalisme. Cependant le journalisme lui-même fut, dans le feuilleton, tout aussi pervertisseur que l'était le théâtre : quoique l'instinct de la France, en agitant les citoyens, les groupât pour la politique, dans les sociétés secrètes; quoique toutes les nobles émotions vinssent de la tribune; quoi-

que Manuel, le général Foy, leur éloquence, leur mort, leurs funérailles, formassent le drame social, le feuilleton et le théâtre ne laissaient pas de produire un grand mal. Les entrepreneurs de spectacles et les feuilletonistes, au point de vue intellectuel de la politique, prolongèrent le malaise; ne prenant pas le parti des citoyens contre le pouvoir, ni ouvertement celui du pouvoir contre les citoyens, ils laissèrent le public se repaître pendant quinze ans d'une littérature qui avait tout l'attrait de ces livres dont on ne dit pas le nom. Les citoyens, regardés sans pudeur comme un domaine à exploiter, en échange de l'argent qu'ils apportaient chaque soir dans leur besoin d'émotions et de distraction, recevaient un enseignement fatal tendant à entretenir la corruption des mœurs et surtout l'égoïsme. Le théâtre en effet n'eut à leur offrir, pendant quinze ans, que le tableau de l'adultère, attifé, mignardé, marivaudé, paré, coquet, gracieux, échevelé, terrible, sanglant dans le sujet, dans les détails, à tous les étages de la société, depuis le prince jusqu'au prolétaire. Heureux quand, pour changer, on leur présentait le spectacle d'une maladie physique, d'une pulmonie, d'une lèpre ou d'une cataracte, car alors, pendant six mois, les maux du

corps suspendaient l'infection morale des maux de l'esprit. Le théâtre destiné aux enfants suivait les mouvements des grands spectacles, de sorte qu'il y avait préparation pour l'enfance, encouragement pour la jeunesse, et excitation pour l'âge mûr; en d'autres termes, adultères en germe, adultères en fleur, adultères en fruits. Ce fut dans cette situation que la révolution de juillet surprit le théâtre. Comment n'avait-on pas vu que le théâtre était arrivé à son époque de protestantisme et qu'on attendait le Luther? Comment n'avait-on pas compris que les masses en savaient plus que les vaudevillistes? Comment s'obstinait-on à pervertir, par des œuvres sans portée, la France impatiente de l'avenir, qui demandait non pas des jeux, mais du pain, oui, ce pain moral qui devait la soutenir dans la route tracée pour elle!

VII.

Situation actuelle du théâtre.

S'il s'agissait encore aujourd'hui de juger le théâtre d'après les poétiques, et de critiquer avec Aristote et Longin, comme on le faisait dans le dernier siècle, alors que les auteurs, si l'on en excepte Voltaire, Diderot et Beaumarchais, écrivaient sans se douter le moins du monde de la véritable fonction de l'art dramatique, notre embarras serait extrême vis-à-vis des contemporains.

Mais que leur vanité se rassure, la nullité de leurs œuvres les met à l'abri d'une analyse sérieuse. D'ailleurs le temps des rhéteurs est passé. Après la révolution française, l'empire et la restauration; surtout lorsque la nation a repris sa souveraineté pour en disposer à son gré, protestant ainsi contre l'envahissement de 1814, l'esprit philosophique a fait trop de progrès pour qu'on attache encore quelque importance à des questions de forme. L'injuste partialité de la Harpe et de Geoffroy a compromis pour longtemps cette espèce de critique qui se borne à l'épiderme des choses. L'abbé le Batteux a fait des livres bons à consulter, propres à former le goût, excellents pour préparer la jeunesse à concevoir et à juger les œuvres d'art, mais qui ne sauraient rien décider d'une manière exclusive. Jusqu'à la révolution française, on avait envisagé l'art seulement pour lui-même, toutes les définitions n'étaient faites qu'en ce sens; maintenant tout change, nous ne voyons l'art que dans sa fonction sociale, que par les effets qu'il produit. Sous ce point de vue, nous admettons donc tous les genres, toutes les formes, pour condamner seulement les résultats fâcheux, c'est-à-dire ceux qui tendent à dissocier les hommes, à les ralentir dans la marche progressive des idées

et à retarder une répartition plus égale de l'éducation et du bien-être matériel. Aujourd'hui que la politique est dans tout, qu'elle règle les relations, qu'elle établit une hiérarchie au sein de l'égalité, qu'elle est l'âme sociale, que l'éducation et le bien-être matériel en dépendent, nous regardons les beaux-arts comme d'excellents moyens d'éducation publique, comme des régulateurs naturels de ce bien-être, comme des expressions de la politique dans sa partie morale, pouvant et devant agir sur les masses populaires plus activement que le journalisme, et comme lui, chaque jour, dans l'extension de leurs ressources, de leur puissance d'entraînement et de persuasion. Retrancher la politique de l'art, c'est le détruire. Ainsi, maintenant que les citoyens ont des droits politiques, des devoirs politiques, l'art doit, non pas les suivre partout, mais les devancer dans tous les lieux où ils se rassemblent, pour leur rappeler sans cesse ces droits et ces devoirs, dans leurs relations civiles, dans leurs relations privées, avec leur femme et leurs enfants comme avec leurs proches, sous le prestige des illusions, par l'espoir des récompenses, par la crainte des châtiments.

On le comprend donc, si c'est là aujourd'hui la

fonction de l'art, et les dénégations à ce sujet ne sauraient altérer notre conviction, la fonction actuelle du théâtre tend évidemment à un but opposé.

Mais avant toute chose, expliquons-nous sur la question des poétiques et de la forme.

Quand nous secouons hardiment le joug des règles aristotéliques et des doctes leçons de Longin, ce n'est pas que nous pensions qu'il faille se laisser aller étourdiment à tous les caprices de l'imagination, au dévergondage des opinions individuelles; mais nous croyons que dans l'incertitude sociale, dans l'ébullition palingénésique dont nous ressentons le vague, il faut à l'art, chargé maintenant d'une importance plus réelle et mieux sentie, une grande liberté d'expression, le champ ouvert aux individualités, aux conceptions originales : dans le milieu social agrandi, aux droits et aux devoirs nouveaux, cherchons de nouvelles expressions s'il est possible; la révolution s'est faite sous l'influence des leçons du passé; la réorganisation n'est peut-être facile qu'en vertu des lois sorties du principe, lois toujours lentement consenties, car l'expérience seule règle le goût.

Sans doute la première condition exigée dans

l'écrivain dramatique, comme pour tout écrivain, c'est la connaissance de la langue, l'appréciation des mots, l'instruction grammaticale. La nécessité la plus importante est d'être compris, et on ne l'est qu'autant que l'on emploie le moyen mis en usage par tout le monde et pour tout le monde. L'art d'écrire n'est pas le goût, mais il en est le signe et la voix. Le style est l'accord de la pensée et de l'expression, et la grammaire sait *régenter jusqu'aux rois*, comme l'a dit si gaiement Molière. Nous admettons donc avec tous les critiques du passé, avec le maître d'Alexandre le Grand, avec celui de Zénobie, reine de Palmyre, avec Horace, avec Boileau, avec l'abbé le Batteux et avec tous les commentateurs, qu'on n'est écrivain qu'à la condition de savoir écrire.

Sans doute nous reconnaissons également, avec les maîtres que nous venons de citer, qu'il faut des règles, dans l'intérêt des auteurs comme dans celui des spectateurs : elles aident les premiers à bien préciser ce qu'ils veulent faire; elles forment pour les seconds la garantie de ce qui doit occuper leur loisir; elles sont pour tous une sécurité réciproque et nécessaire. Les pédants qui emprisonnaient l'auteur dramatique dans un cercle étroit, n'avaient pas compris toute la sagesse d'A-

ristote; nulle part il n'exprime la pensée de poser les bornes de l'art ni celles du génie, et loin d'exclure tout agrandissement dans leur domaine, il hésite même à se prononcer, quand il traite de la tragédie : « Après divers changements, dit-il, elle s'est fixée à la forme qu'elle a maintenant; mais d'examiner si elle a atteint ou non toute sa perfection, soit relativement au théâtre, soit considérée en elle-même, c'est une autre question. » Aristote voyait trop loin dans le passé pour ne pas prévoir avec conscience; il savait que les formes sont les esclaves de la pensée, et l'humanité n'avait pas accompli sa destinée; l'émule de Platon ne devait regarder la mort de Socrate que comme le point de départ d'un avenir immense; il ne devait pas plus supposer la société à son terme définitif, que nous ne le devons nous-mêmes aujourd'hui, malgré tous les développements advenus depuis la philosophie du maître, et par elle. Les règles, dans la pensée d'Aristote, comme dans celle de tout homme raisonnable de nos jours, sont des guides et non des barrières.

Mais ce qu'il importe particulièrement d'apprécier, ce qui doit être l'objet d'une rigueur impitoyable de la part de la critique, dans l'intérêt

commun du théâtre et du public, c'est la pensée que doit exprimer l'art, c'est le sujet qui doit animer l'œuvre. Car, par cette pensée, par ce sujet, on excite des sympathies dans l'âme des spectateurs, on exerce une influence sur les relations sociales par l'exemple, par l'encouragement au bien, par une pieuse et sainte indignation contre le mal; enfin, c'est un moyen d'action sur les sens, ainsi que nous l'avons souvent dit, pour les exercer dans le but du développement des facultés intellectuelles, pour l'amélioration de l'espèce humaine.

Cette poétique une fois posée, si nous envisageons la fonction actuelle du théâtre, nous verrons qu'elle tend à renforcer, de plus en plus, l'individualisme, qui est le seul dogme de l'époque. Le gouvernement, loin d'imiter l'exemple du dévouement auquel il doit son origine, n'a rien fait pour détruire cette source continuelle du malaise général et de la démoralisation des citoyens : l'intérêt particulier seul fait attaquer ou soutenir l'ordre. Quand il en est ainsi, le pouvoir est toujours à la veille de catastrophes qui peuvent compromettre sa sûreté; et tant d'existences sont liées à sa conservation, que l'idée de direction sociale

correspond à celle du dévouement dans ce qu'il y a de plus élevé.

Le théâtre n'exprime rien aujourd'hui que la décadence des arts devenus des moyens de lucre. Un homme se fait une immense fortune en livrant, d'après des marchés, tant de pièces par an; un autre s'est enrichi en dirigeant l'Opéra : c'est à les imiter que tous visent, auteurs et directeurs. Le gouvernement a autorisé l'ouverture de quelques théâtres nouveaux, et n'a rien exigé moralement des privilégiés, en retour de la concession du privilége. Qui sait quel motif a décidé le ministre en accordant le brevet des quatre derniers théâtres ouverts, celui du *Palais-Royal*, celui de la *Porte-Saint-Antoine*, celui du quartier *Saint-Marcel*, celui de *la Renaissance*? Qui sait tout ce qui se passe derrière la coulisse ministérielle? C'est donc dans le but de faire connaître le théâtre actuel, par ses divisions, par ses subdivisions, dans tous ses détails, que nous avons entrepris la publication de notre *Physiologie du Théâtre*. Avant d'analyser l'individu théâtre dans ses organes, dans sa vie présente, dans ses rapports sociaux, nous avons voulu faire connaître sa fonction dans le passé, et l'importance du rôle qu'il a joué, à différentes époques. Ce qu'il a été dans ses plus

beaux temps, il le peut être encore; car les hommes ne manquent jamais en France, quand ils ont la liberté de se manifester. Mais c'est peut-être cette libre manifestation qui est entravée, dans l'intérêt de quelques-uns. Cette question sera résolue, dans notre examen, comme beaucoup d'autres non moins importantes. Après avoir appelé le passé à notre aide, nous ne verrons le présent que dans l'espoir d'un meilleur avenir; libre de toute préoccupation de système et d'intérêt personnel, nous jugerons les hommes et les choses d'à présent, en les essayant sur la pierre de touche qui nous a servi dans cet essai des hommes et des choses d'autrefois, c'est-à-dire, par l'influence qu'ils doivent exercer sur les esprits dans la vie privée et dans la vie publique. Le théâtre d'aujourd'hui est-il une école de mœurs? est-il un tableau fidèle de ce qui se passe dans le monde? est-il un enseignement, une consolation, un avertissement, une préparation? est-il nécessaire ou nuisible? C'est à la solution de toutes ces questions, faites dans les deux derniers siècles, et dans le nôtre, que doit naturellement aboutir notre travail, par l'analyse de toutes les parties du théâtre.

La morale du théâtre de l'antiquité, rappelons-

le, se rapportait aux principes fondamentaux de la société : le respect des dieux, l'observance des pratiques de religion, l'amour de la patrie porté jusqu'à l'héroïsme, l'exercice de l'hospitalité, l'horreur de l'adultère, la fidélité conjugale, la tendresse mutuelle des pères et des enfants, la pitié pour les malheureux : tout le droit naturel et divin, tel que pouvaient le connaître des païens dont la raison était obscurcie par mille erreurs, c'est ce qui constituait les mœurs de la tragédie grecque. Si le théâtre en France offre dans ses premiers essais moins de sublimité, c'est qu'il fut d'abord un moyen secondaire de direction, c'est qu'il contient le germe de cette critique terrible destinée à l'éducation populaire, pour la transformation sociale. Le cœur n'avait rien à craindre à la représentation des pièces composées dans le moyen âge; l'esprit eut tout à gagner aux développements advenus depuis Corneille. C'est seulement de nos jours qu'on oublie que les écrivains dramatiques sont les précepteurs de la foule, et que les spectacles influent sur les mœurs. Il faut donc que les mœurs mises à la scène soient un enseignement perpétuel de tous les devoirs. « Je crains bien, disait Solon en parlant du théâ-

tre, que ces fictions poétiques ne passent bientôt dans nos actes et dans nos contrats. » Cette crainte du législateur était l'espoir de l'esprit humain. Le spectacle fut en Grèce ce qu'il est encore aujourd'hui et ce qu'il sera de tout temps, un lieu de rendez-vous pour tous les sexes, pour tous les âges et pour tous les états. Une assemblée de cette espèce, qui paraît n'avoir pour objet qu'un divertissement de quelques heures, est au fond une véritable école, et celle où, sans s'en apercevoir, on étudie avec le plus d'application et de progrès. Les événements s'y représentent au naturel, la doctrine y est mise en action, l'attention n'est pas distraite, le plaisir se soutient, tous les sens sont affectés, l'illusion est entière. On s'accoutume à penser, à sentir comme les personnages qu'on voit et qu'on entend. Tel est le pouvoir de l'habitude et de l'exemple. Les hommes font presque aussi souvent le bien et le mal par imitation, que par leur mouvement propre, ou que par un choix raisonné. Il est donc naturel que les mœurs offertes par le spectacle deviennent celles du spectateur.

Nous avons voulu finir notre introduction par ces réflexions, qui ont été celles de beaucoup

d'hommes d'un esprit supérieur : elles résument le travail qu'on vient de lire; elles font bien comprendre la situation actuelle du théâtre, et servent de transition naturelle à l'analyse à laquelle nous allons procéder.

Une *Physiologie du théâtre*, c'est-à-dire, le traité de la vie présente de cet individu multiple qui parle et qui agit pour nous et avec nous, qui est de notre société, qui fait partie de nos habitudes, ne pouvait paraître dans un temps plus opportun que celui-ci : fatigué de toutes les extravagances auxquelles on s'est livré depuis vingt ans, l'esprit social appelle l'ordre, la méthode, le bon sens, la vérité, le naturel et le progrès en littérature comme en politique. Les générations nouvelles s'étonnent maintenant de trouver tant de choses dans le vieux répertoire du Théâtre-Français, qu'elles restent muettes à ces spectacles où l'art consiste à surprendre les yeux et à stupéfier la pensée.

Il importe donc, pour seconder cette disposition favorable, cet heureux retour à la psychologie et à l'esthétique, qui seules donnent à l'art dramatique une importance sociale, de grouper les actions de chaque jour de cette vie du théâtre; de révéler les mystères qui prolongent

indéfiniment l'immoralité, par l'exploitation mercantile de splus nobles délassements, par l'influence que les plaisirs exercent inévitablement sur les mœurs. Il importe aussi de ramener les esprits à des idées en rapport avec nos besoins nouveaux sur les différents genres qui scindent la question des spectacles, et de la résoudre, au point de vue des grandes classes de la société, les riches et les pauvres, les oisifs et les travailleurs. Enfin, il importe surtout d'envisager le théâtre dans ses conséquences sociales pour y porter remède, si elles sont funestes, pour leur venir en aide, si elles servent les développements de l'activité humaine.

PHYSIOLOGIE

DU THÉATRE.

SOMMAIRE GÉNÉRAL.

PREMIÈRE SECTION.

I.

Le drame parlé. — La tragédie.—La comédie.—La tragédie bourgeoise ou le drame.—La farce.

II.

Le drame chanté.—L'opéra.— Le ballet pantomime.

III.

Mélange du drame parlé et du drame chanté : l'opéra comique. — Le vaudeville.—Le mélodrame.—La féerie.—Le mimodrame.—La pantomime.

15.

IV.

Nombre des théâtres de Paris et leur spécialité.

PREMIÈRE INTERSECTION.

Le théâtre en province. Les villes de première, de seconde et de troisième classe. Le théâtre pénètre jusque dans les villages. — Le théâtre français à l'étranger. Son influence morale. — Du théâtre anglais et du théâtre allemand.—Du théâtre italien et de son influence en France.

DEUXIÈME SECTION.

I.

Des arts qui se rattachent au théâtre : la poésie, la musique, la peinture, l'architecture et la sculpture.

II.

Extérieur du théâtre : architecture civile, vêtement de l'idée.—Les cathédrales et les églises modernes. — Façades des théâtres de Paris et des théâtres des principales villes de l'Europe.

III.

Intérieur du théâtre : la salle; sa décoration. Intervention de la peinture et de la sculpture.— Les cirques et les théâtres antiques. —Acoustique. —Distribution des places. —Théâtres d'Italie.—Examen des différentes salles de Paris.

IV.

De la police extérieure et intérieure des théâtres.

V.

Du public. — Distribution des billets en France et à l'étranger. — La queue. — Les places gardées. —Les loges louées. —Les ouvreuses.— Le foyer public. —Les corridors.—Les spectateurs avant, pendant et après la représentation aux différents théâtres de Paris.

VI.

Histoire individuelle et organisation des théâtres de Paris.

DEUXIÈME INTERSECTION.

L'art dramatique doit-il être considéré comme un moyen d'éducation pu-

blique? Rapport de Billaud-Varennes à la Convention.—L'art dramatique a-t-il eu dans le passé une influence sociale? En exerce-t-il encore une? Doit-il subir des modifications correspondantes au progrès de la société? Le théâtre dans l'antiquité. Corneille et la Fronde. Molière et la cour de Louis XIV. Voltaire. Beaumarchais. La révolution française. Napoléon et Talma. M. Scribe.

TROISIÈME SECTION.

I.

Administration des différents théâtres de Paris : directeurs, régisseurs, chefs de la scène, etc.—M. Vedel.—M. Duponchel.—MM. Crosnier et Cerfbeer.— MM. Delestre-Poirson et Cerfbeer.— M. Harel.—M. Dormeuil et autres.

II.

Les directeurs auteurs.—Les directeurs acteurs.—Les directeurs auteurs et acteurs.—Histoire de Molière.—Picard et autres.

III.

Du matériel.—Le décorateur et le machiniste.—De la vérité de la mise en scène dans les différents théâtres de Paris.

IV.

De l'orchestre et des musiciens.—De l'influence de la musique sur l'imagination.—De l'ouverture.—De la musique religieuse.—Une cérémonie à l'église Saint-Roch. — Les solos de trompette à piston et le prône de l'abbé Olivier.— Le mois de Marie à l'église Notre-Dame de Lorette. — Chœurs chantés par les femmes du monde. — La religion est très à la mode. Les matinées à l'église, les soirées au théâtre.

V.

Du personnel : les acteurs.—Division des emplois.—Histoire des emplois. — Chefs et doubles. — Traditions de la Comédie-Française, de l'Opéra-Comique, du Vaudeville et du mélodrame. Les rois et les niais. Agamemnon et Jocrisse.

VI.

Les acteurs en dehors des emplois : rôles de composition. — Préville. — Potier.—Vernet.—Bouffé.—Geffroy.—Laferrière et quelques autres. — Madame Dugazon.—Mademoiselle Déjazet.—Mademoiselle Brohan.

VII.

Des rivalités.—Des maladies et du médecin.—Des congés.— Les acteurs et les actrices de Paris en province.

VII.

Histoire d'une pièce.

VIII.

Une première représentation dans les différents théâtres de Paris. — Du public et de la claque aux premières représentations.

IX.

Des compositeurs de musique et de leur avenir.—Du monopole.—M. Auber.—M. Halevy.—M. Ad. Adam.—Mademoiselle Bertin et M. Berlioz.

X.

Du journalisme relativement au théâtre.—De l'indifférence du public, des auteurs et des acteurs en matière de critique.—Le feuilleton et la réclame.—De la confusion des jugements.—M. Jules Janin.—MM. Merle, Rolle, H. Lucas et autres.—Des journaux spéciaux.

XI.

Appréciation individuelle des auteurs dramatiques vivants.

QUATRIÈME INTERSECTION.

De l'association des auteurs dramatiques.—Les traités de la commission des auteurs avec l'administration des théâtres.—Des traités particuliers. —De l'interdit jeté sur les théâtres. — Du cumul des priviléges. — Le théâtre de la Gaieté et la dissidence : jugement du tribunal de police correctionnelle.—Coalition.—Une assemblée générale des auteurs.—Élection des membres de la commission.—Des agents généraux des auteurs. —Droits des auteurs à Paris et en province.

CINQUIÈME SECTION.

I.

Le théâtre vis-à-vis du pouvoir.

II.

Du privilége des théâtres.—Du monopole.—De la concurrence.—De la liberté des spéculations.—De la subvention.

III.

De la censure.—De l'appel au ministre.—De l'appel au public.

IV.

Des lois existantes relativement au théâtre.—De la jurisprudence adoptée par les tribunaux. — De l'arbitrage de la commission des auteurs.

V.

De la propriété littéraire.— Du plagiat.

VI.

Du Conservatoire. — Ses avantages et ses vices.

VII.

Les théâtres d'élèves.—Les théâtres de la banlieue.—Le théâtre de l'hôtel de Castellane.—La comédie de société.

VIII.

Anecdotes relatives aux auteurs, aux directeurs et aux acteurs.

AVANT-PROPOS.

C'est le théâtre actuel, dans son ensemble et dans ses détails, avec ses auteurs, ses directeurs, ses acteurs, avec ses critiques, avec son public même, que nous nous proposons d'analyser. C'est le théâtre avec tout ce qu'il a de sérieux et de bouffon que nous allons offrir au lecteur, sans tenir aucun compte des réputations banales et

des admirations de commande, selon la vérité, ou, du moins, ce qui nous semble mériter ce nom, à notre époque, d'après ce que nous avons dit de l'histoire de cette spécialité, et d'après ce que nous pressentons de son avenir.

Le théâtre, comme un immense réseau jeté sur la France, rassemble tous les jours des citoyens d'un bout du pays à l'autre, et Paris, ce centre du monde intellectuel, est l'officine où se prépare le *pain quotidien* qui se distribue pour les agapes de notre âge, pour cette communion d'idées si nécessaire au peuple qui doit marcher, dans son unité, à la tête des peuples. Si l'on réfléchit aux mots que nous employons à dessein pour exprimer notre pensée, ou plutôt pour marquer le but que nous nous sommes tracé, on le comprendra par avance, ce n'est pas un pamphlet que nous écrivons. Avec l'intention de ne déguiser aucune vérité de cette vie du théâtre et de cette vie de théâtre, nous avons employé hardiment les noms propres; mais l'emploi des noms propres, vis-à-vis des contemporains, est une arme franche : l'auteur qui se nomme a le droit de nommer tout le monde. C'est, de plus, un moyen elliptique qui dispense parfois d'une longue phrase.

Sans haine et sans crainte, nous venons rendre témoignage dans le grand procès littéraire qui s'instruit chaque jour sous nos yeux; tous y sont alternativement accusés et jugés, et nous sommes soutenu dans l'audace de notre entreprise par la conscience de nos convictions et par la pensée que nous serons jugé à notre tour, sans doute pour notre instruction.

L'antagonisme et la concurrence, tels qu'ils s'exercent aujourd'hui, sont les suites inévitables des révolutions qui, depuis un demi-siècle, ne nous ont pas laissé le temps de rien asseoir d'une manière solide. A ces deux fléaux, se joignent la dureté du cœur et la mauvaise foi, résultats de la nécessité d'être riche; et il faut être déjà riche pour pouvoir faire fortune aujourd'hui. Le second million, a dit Jean-Jacques Rousseau, est moins difficile à gagner que le premier écu. Et de tous les moyens mis en usage pour se procurer ce premier écu, il n'en est pas qui semble plus facile que la carrière du théâtre; personne ne doute de rien à cet égard; l'on devient auteur dès qu'on a résolu de le devenir. Attacher son nom à l'œuvre d'autrui, voler un proverbe à Carmortelle ou à Théodore Leclercq, disposer en scènes un roman tout dialogué, écrire sans penser ou penser sans

but, voilà la marche suivie pour se faire vaudevilliste. C'est, avec de l'audace et de la souplesse, le moyen d'acquérir bientôt une position ; et dès qu'on l'occupe, il faut la défendre, les directeurs de spectacles se prêtant merveilleusement du reste à tout ce qui peut attirer le public en le trompant. On le comprend donc, tant que le pouvoir n'interviendra pas au nom de la morale publique pour faire cesser les scandales du théâtre, tout homme de sens et de cœur aura le droit de critiquer et de s'interposer entre le public et ceux qui l'exploitent. D'ailleurs, disons-le avec franchise, le courage à cet effet, s'il est blâmé comme mouvement de probité, sera peut-être admis comme calcul, comme arme d'antagonisme et de concurrence; car dans cette époque tout ce qu'on repousse au point de vue de l'honneur, on le pratique au point de vue de l'intérêt. Mais dès que la vérité peut surgir de la lutte, il importe de l'engager.

PREMIÈRE SECTION.

PREMIÈRE SECTION.

I.

Le drame parlé. — La tragédie. — La comédie. — La tragédie bourgeoise ou le drame. — La farce.

« Le spectacle est un mensonge; il s'agit de le rapprocher de la plus grande vérité : le théâtre est un tableau; il s'agit de rendre ce tableau utile, c'est-à-dire, de le mettre à la portée du plus grand nombre, afin que l'image qu'il présentera serve à lier entre eux les hommes par le sentiment

victorieux de la compassion et de la pitié. Ce n'est donc pas assez que l'âme soit occupée, soit même émue; il faut qu'elle soit entraînée au bien, il faut que le but moral, sans être trop caché ni trop offert, vienne saisir le cœur et s'y établir avec empire. » Voilà comment Mercier commençait, en 1773, son *Essai sur l'Art dramatique*, qui renferme des idées fort avancées; idées qu'on a mises à exécution de nos jours. Nous citons ce passage avant d'entrer en matière; car nous le regardons comme le texte que nous nous proposons de développer. Mercier parla en prophète à cette France qui cachait ses plaies sous des fleurs, qui s'étourdissait par des plaisirs; comme Jonas à Ninive, il ne fut pas écouté : il avait, en 1770, prévu la révolution française jusque dans ses détails (*L'an 2440 rêve s'il en fut jamais*); mort en 1814, peut-être emporta-t-il dans la tombe de nouvelles prévisions.

Le drame est le texte et le but des spectacles. Il faut le regarder comme l'âme du théâtre, comme la partie intellectuelle, et, sous ce rapport, le prendre pour point de départ, ainsi que le commandent l'histoire et la logique. Par le mot générique drame, il faut entendre également toute œuvre destinée au théâtre, et toute action conçue

pour la scène, ainsi que l'étymologie grecque en fait la loi.

Originairement, dans l'antiquité, le drame a été un récit parlé, alternant avec un chœur chanté en l'honneur des dieux; originairement, dans la société moderne, le drame fut un dialogue animé de gestes, une idée mise en action, une croyance retracée par les faits sur lesquels elle se base, une œuvre toute pieuse, toute sociale; sinon l'explication d'un mystère inexplicable, du moins une sorte de culte historique des plus saintes et des plus importantes vérités de la religion.

Aujourd'hui, le drame se sépare en deux grandes divisions bien distinctes : le drame parlé et le drame chanté, lesquelles se subdivisent et se réunissent ensuite en différentes fractions.

Ce sujet, on le sent, nous impose la marche didactique qui participe de son essence et de sa fonction.

LE DRAME PARLÉ.

Le geste et la voix sont les moyens d'expression par lesquels on agit sur les organes de la vue et de l'ouïe. Au théâtre, le geste et la voix font l'acteur, la vue et l'ouïe font le spectateur : et le drame, par le langage, lien naturel de la société, rassemble les citoyens pour les impressionner, en vertu d'une pensée, dans un but louable, selon leur intérêt personnel bien et dûment combiné avec l'intérêt général. Si le théâtre n'était pas

ce triple effet du génie social, il faudrait le proscrire. Toutes les fois qu'il ne présentera pas ce phénomène moral, il sera nécessaire de le ramener à sa seule fonction véritable : là est sa gloire et son utilité.

Notre intention est de nous borner à l'analyse du théâtre actuel; mais, on le comprend, pour arriver au but que nous nous proposons, celui de rendre à l'art dramatique tout son éclat, nous ne devons pas nous restreindre à une simple critique : l'histoire, dégagée du raisonnement philosophique, ne serait qu'une science sans application.

La parole distingue l'homme entre les animaux, le langage distingue les nations entre elles : le drame est donc une expression nationale de l'homme.

Avec notre théâtre, et d'après tout ce que nous savons de son influence morale dans le passé, le drame parlé semble le plus propre à émouvoir la foule, bien que le préjugé fasse croire qu'on parle aux yeux mieux qu'aux oreilles. Lorsqu'il est question de toucher le cœur et de contenir les passions, l'impression du langage par les sons qui animent quelquefois l'énergie des pensées, jusqu'à rendre la couleur des objets, excite une émotion

bien plus vive, bien plus rapide, que la présence de l'objet même. D'un coup d'œil on a tout vu; un mot dit plus; un mot peut réveiller des idées et peupler l'imagination. Quelle que soit la situation de douleur dans laquelle un personnage est plongé, son aspect nous touchera difficilement jusqu'aux larmes; mais qu'il parle, qu'il s'explique sur le sujet de ses peines, qu'il en raconte l'origine, la durée, et bientôt des pleurs mouilleront les yeux. C'est ainsi que le drame parlé produit tout son effet. La seule pantomime sans discours nous laissera presque tranquille; le discours sans le geste nous arrachera des larmes. Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accents, et ce sont ces accents qui nous font tressaillir jusqu'au fond du cœur.

Le drame parlé, quand il offre une action, quand il présente des personnages et des objets devenus réels par l'imitation, malgré les conventions théâtrales, et le spectateur admet tout à cet égard dès qu'il consent à rester attentif, est donc ce que l'art dramatique peut concevoir de plus propre à l'exercice de sa fonction sociale. Il s'adresse également au cœur et à la raison, il pénètre dans tous les détails de la vie, dans tous les replis de la conscience; il se prête aux mouvements de

l'âme, à la peinture des passions, à la censure des vices; il emploie tous les tons, toutes les formes du style; la poésie, dans ce qu'elle a de plus sublime, le langage familier, dans ce qu'il a de plus naïf, lui servent au développement des caractères, à toutes les combinaisons de l'esprit humain, depuis les hardiesses d'expression de Corneille jusqu'aux molles insinuations de Marivaux, jusqu'aux subtilités pittoresques de Beaumarchais. La sentence voltairienne et le lazzis ingénieux de Florian y trouvent leur place. Racine y a donné une place à l'ode, et Molière en a fait l'école la plus variée de la science de l'homme.

C'est par le drame parlé que le théâtre français s'est élevé au-dessus de tous les autres théâtres, non-seulement en France, mais chez toutes les nations civilisées.

Le drame parlé se formule par la tragédie, la comédie, la tragédie bourgeoise ou le drame et la farce : il importe d'examiner quelle est aujourd'hui la situation de chacun de ces différents genres.

LA TRAGÉDIE.

Nous connaissons l'origine et l'histoire de la tragédie dans l'antiquité et chez les modernes. Nous savons que dans l'antiquité, renfermant une morale saine et propre à former des citoyens vertueux, elle rendait attentifs les citoyens d'Athènes, et les plus distingués d'entre eux, les Miltiade, les Aristide, les Cimon; nous savons que chez les modernes, par Corneille, Racine et Voltaire, elle a été la prédication de deux

siècles, l'enseignement et l'impulsion philosophiques au moyen desquels on a marché à la rénovation sociale. Aristote, qui la regardait comme plus philosophique et plus instructive que l'histoire, semblait prévoir quelle serait sa fonction universitaire. Mais comment est-elle arrivée à n'être plus aujourd'hui qu'un monument historique muet et sans autre résultat que d'éveiller les souvenirs? C'est qu'elle a produit tout l'effet qu'on en devait attendre. Cependant, ne nous bornons pas à cette réponse. Il importe moins de constater, pour ainsi dire, la disparition de cette aînée du théâtre que d'exposer les raisons naturelles de cette retraite forcée.

Ce n'est pas, hâtons-nous de le dire, qu'il manque d'hommes capables de concevoir et d'exécuter de bonnes tragédies; c'est que le genre ne se prête pas assez aux nécessités du moment, pour répondre à l'impatience intellectuelle des spectateurs, et à l'impatience matérielle des auteurs dramatiques. On le sent, ce théorème demande une explication.

Les règles de la tragédie ont été posées tyranniquement par des chefs-d'œuvre; il n'est pas permis d'y rien changer. Le sacrilége à cet égard

n'a produit que des ouvrages informes. Il faut donc accepter la tragédie pour ce qu'on l'a faite, ou la respecter comme l'arche sainte. Sublime, austère, dédaignant de plaire pour rester toujours dans la majesté de ses enseignements, exposant les malheurs et les crimes de l'humanité, pour rendre les hommes sages et vertueux, elle s'adresse plus à la nation en masse qu'à l'individu; elle intéresse le peuple par l'effet des passions des hommes à qui sont confiés les empires; et ses deux grands ressorts, la terreur et la pitié, s'y exercent l'une par l'autre, l'une pour l'autre, dans le but d'amener les peuples et les rois à l'appréciation réciproque de leurs devoirs et de leurs droits; les premiers, en se familiarisant avec l'idée abstraite du pouvoir; les seconds, en réfléchissant sur la nécessité de ne pas abuser de leur autorité.

La tragédie française fut pour les rois ce que la tragédie grecque avait été pour les dieux, le prélude de l'hymne funéraire : les tragiques d'Athènes firent descendre les dieux sur le théâtre, les tragiques français y placèrent les rois, et dieux et rois avec leurs passions, avec leurs faiblesses, pour préparer la mission de Socrate et la révolution française. Après le meurtre juridi-

que de Louis XVI, il n'y a pas de tragédie possible en France. Corneille, ce fier contempteur des potentats, avait dit :

Pour grands que soient les rois ils ne sont pas moins hommes.

Pour être plus qu'un roi tu te crois quelque chose.

et Voltaire, ce précurseur du code civil, avait annoncé Napoléon par ce vers :

Le premier qui fut roi fut un soldat heureux.

Que pourrait annoncer aujourd'hui la tragédie dans l'incertitude d'une société qui cherche son équilibre? La tragédie sous un fait historique pressent l'avenir et surtout menace le présent; c'est seulement ainsi qu'elle répond à l'attente populaire. On ne menace pas ce qu'on ne saurait craindre, ce qui n'est pas fait, ce qu'on élabore; il n'y point d'avenir quand on n'a encore rien fondé.

La succession rapide des événements, des hommes, des choses, des idées, ne laisse pas le temps de concevoir et d'exécuter une œuvre sérieuse : elle arriverait trop tard. D'ailleurs l'accumulation des faits et des coups de théâtre, effet naturel de la pauvreté d'imagination, prouve clairement que l'esprit n'est plus apte à révéler les

beautés poétiques, les vérités sociales qui soutiennent encore les grands maîtres. Les plus belles tragédies ne fourniraient pas un seul acte à nos dramaturges : quand on n'a rien à dire au public, on entasse les faits. Mais il est rare qu'on revoie deux fois les pièces dont les événements seuls forment le mérite; tandis qu'on trouve toujours, à chaque audition d'une tragédie de Corneille, de Racine et de Voltaire, quelques beautés de détail qu'on n'avait pas aperçues, comme aux plus riches partitions des grands compositeurs de musique.

Évidemment le sublime du genre tragique ne peut se manifester qu'au milieu d'institutions fortes qui ont eu de grandes périodes, qui ont formé des mœurs, qui ont établi un point de départ pour de nouveaux changements. Aujourd'hui si nous sentons renaître notre admiration et notre sympathie pour les chefs-d'œuvre tragiques, c'est par l'effet de la lassitude bien naturelle qu'on éprouve pour le vague de notre politique; c'est par l'effet d'une sorte de dégoût pour des œuvres dramatiques nouvelles, qui ne disent rien du passé, rien du présent, rien de l'avenir, qui se bornent à entretenir la foule dans toutes ses erreurs. On comprend aujourd'hui ce que nos pères ont admiré. La nullité

des œuvres actuelles nous force à l'admiration des œuvres du passé. D'ailleurs dans un moment où le sentiment religieux excite vivement la jeunesse, où les questions politiques préoccupent les hommes faits, où quelques regrets contristent les vieillards, il est naturel que tous reviennent également, par un effort rétroactif, aux tragédies de Corneille, de Racine et de Voltaire, pour y trouver, à l'aide d'une jeune actrice, un charme que la maturité du talent de Talma ne parvenait pas toujours à produire. Les prédispositions du public font seules les grands succès. Au milieu des partis, dans les querelles civiles, avec des dévouements pour ou contre la royauté, par l'amour de la patrie, *Cinna* et *les Horaces* sont des tragédies qui semblent répondre aux idées du jour, mieux que toutes les innovations modernes. *Athalie* est une œuvre admirable pour quiconque s'élevant à l'idée de Dieu, voudra y voir la religion dans sa puissance. C'est que là tout est enseignement pour le souverain, pour le peuple, pour le prêtre, pour le guerrier; et l'on ne s'étonne plus de l'indifférence du public pour les tragédies nouvelles, dès qu'on s'étonne des poétiques richesses des tragédies des siècles passés.

Voltaire, dût-on l'accuser de partialité pour

la tragédie, quoiqu'il ait réussi dans presque tous les genres de littérature, Voltaire, à propos de l'*Iphigénie* de Racine, s'écrie : « O véritable tragédie! beauté de tous les temps et de tous les lieux! Malheur aux barbares qui ne sentiraient pas jusqu'au fond du cœur ce prodigieux mérite! » En écrivant ces lignes prévoyait-il notre époque, le patriarche qui sut continuer la mission du grand Corneille et celle de Racine, en donnant au théâtre une importance plus générale et mieux sentie?

Une autre observation qui prouve notre faiblesse momentanée, ou pour mieux dire, le peu de cas que nous faisons du théâtre comme moyen d'éducation sociale, c'est la manière dont l'amour est employé dans la tragédie, comme dans toute espèce de pièces de théâtre : il semble être aujourd'hui l'unique but de l'œuvre dramatique. Ce n'est pas que Voltaire, Racine et Corneille n'aient emprunté son secours comme lien de leurs ouvrages, comme ressort, comme base du sentiment le plus général et le mieux compris, comme une sorte de point de mire, car si l'on en excepte *Athalie*, *Mérope*, *la Mort de César* et quelques autres tragédies, où l'amour ne joue aucun rôle, il règne d'ordinaire dans les pièces les plus sévères, il se mêle aux affaires d'État,

aux conspirations, aux intérêts les plus sacrés, aux événements les plus terribles. Mais il fallait qu'il en fût ainsi; le théâtre s'empreint des mœurs d'une nation, et d'une époque; il n'exerce d'influence qu'en répondant aux sympathies, aux idées des spectateurs. Et si l'on se rappelle quelles étaient les mœurs de la France à l'époque de la Fronde quand Corneille fondait le théâtre; quelles étaient celles de la cour sous Louis XIV; celles de la nation quand Louis XV subissait le joug de Cotillon II et de Cotillon III, on comprendra que l'amour devait être partout, dans *Polyeucte*, dans *Mahomet*, comme le texte qui amène des résultats moraux, qui produit des sentiments forts et généreux; texte qui sert de prétexte à d'innombrables beautés de détail, nourriture intellectuelle que l'auditoire adapte à son goût, à ses facultés, à ses besoins; et c'est là le véritable but du théâtre en rapport avec la marche sociale.

Voltaire pose, comme une règle de poétique, que la passion de l'amour ne doit être subordonnée à aucune autre dans une tragédie, quand elle s'y trouve. C'était une grande habileté de proclamer un tel principe, et une excellente tactique de le mettre en œuvre. L'amour devenait le passe-port des vérités qu'il fallait répandre; il protégeait la philo-

sophie, il menait au but politique. Plus tard même, ce fut au libertinage que Beaumarchais dut avoir recours pour donner au théâtre son influence morale. Mais l'amour pour lui-même, et la littérature pure, telle qu'on a voulu la borner, en faisant de M. de Bernis le type littéraire du dix-neuvième siècle, c'était perdre l'art, c'était dégoûter le public du théâtre sérieux, c'était aplanir la route pour le genre monstrueux et tout matériel que MM. Victor Hugo et Alexandre Dumas ont, un moment, fait prévaloir. Mettre la chaleur du sang à la place du sentiment qui préoccupe la société, c'est rétrograder moralement au delà du tombereau de Thespis, c'est réduire le théâtre, qui prit naissance au culte de Bacchus, à n'être plus qu'une cérémonie païenne en l'honneur de Vénus; c'est méconnaître le mouvement palingénésique qui tend à effectuer de nouveaux progrès.

Il n'y a plus de culte pour la tragédie, parce que chez l'auteur le tempérament paralyse l'action de l'âme. C'est sous ce point de vue qu'il faut regarder les conceptions extravagantes par lesquelles le Théâtre-Français remplaçait la véritable tragédie, avant les débuts de mademoiselle Rachel. La violence du sang seule révèle les auteurs d'*Hernani* et de *Caligula*. Un tempérament plus froid s'est

signalé par les bâtardes et froides tragédies de M. Casimir Delavigne et de M. Ancelot : *Louis XI*, *les Enfants d'Édouard*, *une Famille au temps de Luther*, *Maria Padilla*, où l'imitation du genre anglais et allemand et l'imitation du genre français se trouvent confondues et mêlées, sans qu'il en résulte rien de neuf et d'instructif pour l'esprit, rien de sérieux et de touchant pour le cœur. Si l'auteur ne parle que pour parler, si le changement de formes n'ajoute pas à la faiblesse de la pensée, il est préférable cent fois de s'en tenir aux chefs-d'œuvre. Corneille, Racine et Voltaire sont encore plus jeunes que nos auteurs actuels, plus près de nous par le sentiment et par la vérité des mœurs qu'ils peignent, non avec des costumes, mais historiquement, par les caractères. Dans *les Horaces*, dans *Sertorius*, dans *Britannicus*, tout respire les mœurs romaines. Le sentiment chrétien colore tout dans *Tancrède*. Il contraste heureusement dans *Zaïre* et dans *Alzire*, avec des religions moins avancées. La vérité historique est observée dans *Adélaïde du Guesclin*. Et partout et toujours le but philosophique du théâtre est d'enseigner par les détails, sinon par le sujet. Quand Racine peint la passion de *Phèdre*, *c'est Vénus tout entière à sa proie*

attachée; dans *Andromaque*, mêmes dieux, mêmes lois : les sentiments et les mœurs sont de l'époque. Mais quand M. Alexandre Dumas veut peindre les mœurs chrétiennes et notre histoire, *Charles VII chez ses grands vassaux*, par exemple, il n'est vrai ni au point de vue du sentiment, ni au point de vue des mœurs, et nulle intention philosophique ne nous frappe dans cette *Andromaque* travestie. Il y a vérité du costume peut-être, mais cela ne suffit pas. Le but moral était mieux senti, quand Lekain jouait, avec des costumes ridicules, les héros du vieux répertoire.

La tragédie aujourd'hui est impossible, faute de sympathie, faute de but : quand nous quittons le théâtre après la représentation des tragédies de M. Casimir Delavigne, et nous le citons comme le premier entre tous, quel sentiment éprouvons-nous, après l'éloge de quelques vers bien faits? aucun. Sa première œuvre tragique et ses premières Messéniennes étaient empreintes d'un sentiment d'indépendance qui lui valut sa renommée.

> D'où vient que son ministre avec impunité
> Ose porter atteinte à notre liberté ?

ces deux vers firent le succès des *Vêpres siciliennes*. Mais aujourd'hui, la réputation semble

dispenser de rien faire d'utile, et par ce mot nous entendons ce qui seconde l'esprit dans ses tendances. Pour M. Casimir Delavigne, il ne s'agit plus de conquérir, mais de conserver : expression littéraire de la politique gouvernementale, il occupe le théâtre comme une entrave pour quiconque aurait la velléité de faire une bonne et vraie tragédie, s'il y avait des comédiens assez dégagés du puéril amour de soi-même pour la comprendre, pour la recevoir et pour la représenter, et des censeurs assez aveugles pour la laisser passer.

La tragédie moderne, disons-le, comme l'*ultima ratio* de l'indifférence publique à son égard, ne saurait être une sorte de prophétie menaçante, ainsi qu'elle le fut dans le dernier siècle, car elle doit résumer l'humanité par des types élevés, et ces types sont difficiles à trouver dans l'histoire, selon le but de l'époque actuelle; et ce but, évidemment, est de reconstruire une société. Qu'on cherche des héros pour exprimer cette idée, et peut-être redonnera-t-on à la scène l'importance qu'elle eut jadis. Mais le théâtre se prête moins à formuler des théories qu'à critiquer les directeurs sociaux, épuisés dans leurs moyens et dans leurs ressources, parce que les forces

s'usent plus promptement à comprimer qu'à seconder.

Aujourd'hui, dans le travail social, pour l'élaboration de ce grand arcane, qu'on nomme l'avenir, l'idée se divise, fonctionne par des spécialités, et c'est encore une des raisons qui rendent impossible le retour de la tragédie dans son acception la plus large, au point de vue de l'éducation publique. Le véritable poëte tragique doit être philosophe, c'est-à-dire, historien, homme d'État, versé dans la science des hommes et des choses. Mais le philosophe doué de la faculté de mesurer d'un coup d'œil les temps qui ne sont plus, que l'instinct et l'amour de l'humanité occupent par des œuvres profondes où tout est rappelé, où tout est prévu, n'aperçoit pas, du haut de sa pensée, ce petit temple, foyer d'intrigues et d'agitations, nommé *le Théâtre-Français;* il dédaigne cette forme tragique dont on ne comprend plus le mythe, et cette expression qui a perdu sa voix, son accent, son geste, sa parole, et l'auteur qui spécule sur des vers muets qu'un acteur récite en aveugle, qu'un spectateur écoute en sourd. La philosophie ne sanctionne plus l'œuvre, et l'œuvre est morte-née. L'historien que l'étude a initié

aux secrets des siècles par la chaîne des événements, ne veut pas se prêter aux caprices d'un comédien, aux exigences du public; il ne veut pas lutter avec l'ignorance et le mauvais goût d'un auteur à la mode; il se borne à des narrations instructives. La tragédie que la connaissance de l'histoire ne soutient pas par la vérité des faits, des caractères et des mœurs, n'est qu'un roman dialogué, sans importance pour la foule. Le citoyen qui a consacré son temps aux affaires du pays n'oserait plus occuper ses loisirs par la conception et l'exécution d'une tragédie : tout ce qu'il sait de la science de gouverner ne profitera pas à la foule sous l'application d'un exemple. On a tellement avili le théâtre par la nullité des productions dramatiques, qu'un esprit sérieux s'en éloigne dans la crainte de nuire à la gravité de son caractère. Ajoutons que l'auteur tragique ne doit pas rompre le cercle tracé pour l'unité d'action, l'unité d'intérêt, l'unité de lieu; qu'il ne doit pas détruire cette admirable convention de la solennité du langage et du mouvement qui place le genre au-dessus de tous ceux qui appartiennent à la scène, ainsi que l'épopée est au-dessus de tous les récits, comme une œuvre destinée aux peuples et aux rois, conçue uniquement pour

donner de grandes leçons, pour faire réfléchir sur des résultats qui intéressent les nations.

En résumé, si le poëte tragique, l'acteur et les spectateurs ne sont pas à la hauteur du genre et n'y peuvent atteindre, il y faut renoncer, du moins pour des ouvrages nouveaux. Les richesses du vieux répertoire suffiront à quiconque sait comprendre la tragédie, jusqu'au jour où les besoins nouveaux auront fait éclore l'artiste qui formulera le drame de l'avenir.

LA COMÉDIE.

Le Théâtre-Français dut à la tragédie son importance première, grâce au mâle génie de Corneille; Molière vint la consolider et lui donner ses droits à l'admiration de tous les pays et de tous les siècles, par la comédie, qu'il sut porter si haut, que ses ouvrages suffiraient seuls à la gloire littéraire de la France.

Avec la comédie, ce n'est plus à la nation que le théâtre s'adresse, c'est à l'homme individuel; c'est avec lui qu'il parle, c'est avec lui qu'il raisonne; et quand les individus qui forment la nation l'entendent, ils ne l'oublient plus.

La tragédie fait mouvoir les rois, ces grands ressorts de la destinée des peuples; la comédie peint l'homme avec ses vices, ces grands ressorts de la destinée individuelle. La moralité de la tragédie est appréciable et applicable, comme celle de l'histoire, au point de vue élevé de la gloire de tous, dans un intérêt collectif. La moralité de la comédie est d'une application et d'une appréciation partielles dans un intérêt particulier; elle frappe au cœur de chacun, et n'attend pas qu'on lui ouvre pour y pénétrer jusque dans les replis les plus secrets : tous les détails de la vie privée y sont tracés d'après l'observation. Le poëte comique, pour faire la peinture de l'esprit humain, doit aller au fond des consciences, y chercher la vérité, puis l'exposer à tous les regards, sous le masque d'un ridicule; son art est de traduire, par l'imitation parfaite d'un travers fugitif, cette nature qui ne change point; son but est de corriger l'homme qui doit disparaître pour l'amélioration de la société qui reste toujours. Ainsi, précepteur du citoyen, il emploie tous les moyens qui lui sont en aide pour l'éloge et la satire; il tient en main la férule et *le prix*. Mais pour qu'il enseigne, il faut qu'il étudie, il faut qu'il sache, et la science du cœur humain fait seule la force du

philosophe moraliste qui se croit appelé à rendre les hommes attentifs dans la carrière que Molière a ouverte et qu'il a fermée, ainsi qu'on l'a souvent répété.

On a quelquefois aussi agité la question de savoir si la comédie était un art plus difficile à traiter que l'art de la tragédie, et lequel des deux genres il fallait placer au-dessus de l'autre. La proposition est restée sans réponse. Il n'est jamais difficile de faire une œuvre médiocre, une tragédie sans but philosophique, une comédie sans observations, sans caractères et sans critique de mœurs; il est toujours difficile de réussir en remplissant toutes les conditions imposées à un genre quel qu'il soit. Quant à la question de suprématie, l'histoire l'a rendue insoluble. Chez les modernes comme chez les anciens la tragédie est venue la première, mais la comédie a exercé sur la foule une influence aussi forte, à son point de vue, que son aînée l'exerçait au sien. Chargées de conduire au même but par des moyens différents, l'une et l'autre sont arrivées au sublime dans *Athalie* et *le Misanthrope*, laissant bien loin en arrière les spectateurs, stupéfaits de ce qu'ils ne pouvaient comprendre. Il fallait que les esprits eussent le temps d'étudier, de réfléchir et de comparer, pour

qu'ils arrivassent à sentir les beautés de ces deux chefs-d'œuvre de l'esprit humain. Molière, obligé de défendre lui-même ses meilleures pièces ou de les soutenir par des farces, le *Misanthrope, Tartuffe* et les *Femmes savantes;* Racine, attristé de la chute de *Britannicus*, et de l'indifférence publique pour *Athalie*, sont des exemples du danger qu'il y a souvent à se mettre trop au-dessus du parterre. Mais dût-on rester un moment sans être apprécié, il n'en faut pas moins planter comme l'octogénaire de la Fontaine. La foule en vient tôt ou tard à la vérité; elle pardonne au génie en l'admirant. Il faut bien qu'il en soit ainsi, pour soutenir le courage des hommes de cœur qui écrivent dans l'intérêt du public plus que dans le but de faire une prompte fortune. De nos jours, les faiseurs de comédies n'ont point à craindre le sort de Molière, et nous doutons qu'on revienne jamais des jugements qui ont été portés sur *l'Ambitieux* et sur *les Indépendants* de M. Scribe, et sur *la Popularité* de M. Casimir Delavigne. Ces deux *auteurs dramatiques* semblent avoir le privilége de l'exploitation du Théâtre-Français; mais le premier se borne à étendre en trois actes ou en cinq le genre du vaudeville, dans lequel il a obtenu des succès mérités; et le second, dans la crainte de s'exposer à n'être pas compris du

public, du moins on est autorisé à le croire, et de dépasser le parterre, n'arrive jamais à son niveau; mais n'anticipons sur rien à leur égard.

S'il n'y a plus de comédie aujourd'hui, ce n'est pas que nous soyons sévères à ce point de regarder encore *le Bourgeois gentilhomme*, *le Malade imaginaire*, *M. de Pourceaugnac*, *les Fourberies de Scapin*, *le Médecin malgré lui*, comme des farces, ainsi qu'on osa l'écrire dans les deux derniers siècles; mais c'est que, timides, craintifs, réservés, prudents, par l'effet de l'hypocrisie des institutions, nous ne pouvons plus critiquer sans froisser les susceptibilités chatouilleuses des gouvernants. Cependant aujourd'hui égaux devant la loi, les Français ne sont plus divisés en trois classes; mais on n'attaque plus un ridicule qu'il ne soit en relief dans la représentation nationale. Maintenant on ne touche plus à la bourgeoisie que la noblesse ne rougisse; on ne s'égaye plus sur la noblesse que la bourgeoisie ne s'alarme. L'égalité a confondu nobles et vilains; mais le taux du cens électoral établit des distinctions, et la liberté ne permet pas au poëte ce que le despotisme de Louis XIV non-seulement laissait passer, mais protégeait ouvertement contre tous. Le despote eut raison contre ses courtisans; et quand, après

la représentation du *Bourgeois gentilhomme*, froidement écoutée, le goût du monarque rassurait l'auteur consterné, il n'était plus permis de trouver la pièce mauvaise. La tyrannie a quelquefois du bon.

Molière eut le champ libre pour élever la comédie jusqu'à être une chaire d'enseignement, de philosophie, de morale : attaqué, il se défendit sur la scène, qu'il transforma pour sa cause en barreau comique. Il répondit par *la Critique de l'École des femmes* à toutes les critiques auxquelles il avait été en butte, au nom de ce pédantisme étroit qui ne voit que les règles de l'art et non la fonction. Et dans l'*Impromptu de Versailles*, petite pièce composée pour la cour, et dont Louis XIV se divertit beaucoup, il y règle tous ses comptes avec ses ennemis, et c'est là qu'il se fait dire : « Quoi toujours des marquis ! » et qu'il répond : « Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre ? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie ; et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même maintenant il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie. »

Voyons quelles gens aujourd'hui nous pouvons assimiler aux marquis de la cour de Louis XIV, ayant le droit de venir frapper à la porte du roi, et de dire : « Crions nos deux noms à l'huissier, afin qu'il nous appelle ; » et sachons s'il nous sera permis de les mettre à la scène. D'abord on ne laisserait jamais dire sur un théâtre *qu'il se passe tous les jours des choses assez plaisantes dans l'antichambre du roi*, ainsi que Molière se le fait dire à lui-même dans cette charmante petite comédie de l'*Impromptu de Versailles*. Puis, si nous remplaçons les marquis par les députés, par les pairs, par les officiers d'état-major ou de la garde nationale, par des membres d'un corps quelconque, jamais on ne nous laissera passer les moindres traits de satire de la valeur innocente de ceux-ci : « Il faut du terrain à deux marquis, et ils ne sont pas gens à tenir leur personne dans un petit espace. » — « Mon Dieu ! ce n'est point là le ton d'un marquis : il faut le prendre un peu plus haut ; et la plupart de ces messieurs affectent une manière de parler particulière pour se distinguer du commun. » Et lorsqu'on réfléchit à ce passage de la même pièce : « Comme l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hom-

mes de notre siècle, il est impossible à Molière de faire aucun caractère qui ne rencontre quelqu'un dans le monde, et s'il faut qu'on l'accuse d'avoir songé à toutes les personnes où l'on peut trouver les défauts qu'il peint, il faut, sans doute, qu'il ne fasse plus de comédies. » On comprend naturellement que cette justification de l'auteur de *l'École des femmes* est une accusation portée contre notre époque, soit qu'elle touche sur le pouvoir qui défend de faire, soit sur l'auteur qui ne sait pas faire, soit sur le public qui n'exige pas impérieusement que l'on fasse, selon le but moral du grand maître.

Molière, on l'a dit avec justice, est de tous les temps; il a écrit pour l'homme social, tant qu'il durera; aussi ne faut-il pas s'étonner qu'il soit possible de faire l'histoire et la critique de la comédie avec lui seul. On trouve toujours à le citer; et si nous n'avons pas de comédies aujourd'hui, ce n'est pas, révérencieusement parlant, que les ridicules manquent, c'est que lui seul n'est pas là pour les saisir et les flageller du trait de sa verve comique. Qu'il vive encore, au moins par le noble désir de l'imiter; et cet autre passage de *l'Impromptu* aura tout le mérite de l'à-propos : « Mais, dis-moi, chevalier, crois-tu pas que ton

Molière est épuisé maintenant, et qu'il ne trouvera plus de matière pour....? — Plus de matière! Eh! mon pauvre marquis, nous lui en fournirons toujours assez, et nous ne prenons guère le chemin de nous rendre sages, pour tout ce qu'il fait et tout ce qu'il dit. Crois-tu qu'il ait épuisé dans ses comédies tout le ridicule des hommes? Eh! sans sortir de la cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères de gens où il n'a point touché? » Alors vient, comme dans l'inimitable scène du cercle du *Misanthrope*, une série de portraits qui font autant d'honneur au peintre qui les traçait qu'à cette cour polie qui savait les écouter et rire aux dépens des originaux.

Si nous nous dégageons assez de l'égoïsme général qui seconde à présent tout ce qui comprime le naturel et la vérité, soutiens indispensables de la comédie, nous verrons en effet que ce n'est pas le ridicule qui manque à l'auteur comique, mais la bonne volonté pour le signaler; et peut-être aussi le talent nécessaire; nous verrons surtout que le talent ne peut se manifester vis-à-vis des obstacles presque invincibles qui surgissent de tous côtés dès qu'un homme de bon vouloir annonce la moindre velléité de prendre pour modèle le courageux Molière, dès qu'il se sent ins-

piré contre les vices, dès qu'il veut parler au nom de la société. Il n'est pas permis de faire mieux ou autrement que ceux qui semblent avoir *soumissionné* l'opinion publique dans l'intérêt politique du pouvoir dont ils sont les appuis. Il n'est pas permis de se dévouer même à une idée littéraire dès qu'elle est saine, dès qu'elle s'accorde avec le naturel et la vérité : pour que nos grands hommes exploitent sans trouble le public, pour qu'ils aient l'éclat que la politique s'accommode de leur laisser, et pour que les vices de notre époque ne soient pas eux-mêmes inquiétés dans la douce paix dont ils jouissent, il n'y a plus de comédie, il n'y a plus de poëte comique. N'essayez pas la comédie de Dancourt, elle ne trouvera pas de grâce, car elle est vraie dans sa bouffonnerie; celle de Picard elle-même ne serait plus tolérée : tout ce qui est peinture du vice est exclu en faveur du crime ou du libertinage, et si, dans la carrière qu'on ouvre, on fait la guerre aux mots, l'indulgence est grande pour les choses. Voilà les causes de l'état actuel du théâtre.

Cependant écoutons Molière : « Si l'emploi de la comédie, » dit-il dans la préface de *Tartuffe*, « est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il y en aura de privilégiés. Celui-

ci est, dans l'État, d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres, et nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction. Les beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions, mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant, mais on ne veut point être ridicule. » Et s'adressant au roi : « Sire, » dit-il dans le premier placet présenté à Louis XIV pour obtenir la représentation du *Tartuffe,* « le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer, par des peintures ridicules, les vices de mon siècle; et comme l'hypocrisie, sans doute, en est un des plus en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avais eu, Sire, la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites, et mît en vue, comme il faut, toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent

attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistique. Je l'ai faite, Sire, cette comédie, etc. » C'est donc avec bonheur, avec orgueil qu'on acquiert cette certitude que l'auteur du *Misanthrope* et du *Tartuffe*, ce génie si universellement admiré, avait la conscience de sa mission, qu'il agissait sciemment, en philosophe pratique, qu'il combinait son art dans un but social, comme tout moraliste doit le faire. Ce n'est pas seulement un noble instinct qui lui indiquait ses sujets et les vices qu'il devait reprendre, mais la réflexion, la méthode même; car, avant d'attaquer le scélérat qui se couvre du masque de la vertu, il avait montré l'honnête homme, que l'excès du bien rend ridicule. Molière, qui peignait l'homme de tous les temps pour vouloir corriger son siècle, donnait une leçon à tous les auteurs comiques qui viendraient après lui; il savait tout de la comédie, son histoire et sa puissance; il envisageait de haut la question du théâtre. « Je ne puis pas nier, disait-il, qu'il n'y ait eu des Pères de l'Église qui ont condamné la comédie; mais on ne peut pas nier aussi qu'il n'y en ait eu qui l'ont traitée un peu plus doucement. Ainsi l'autorité dont on prétend appuyer la censure est détruite par ce partage; et toute la conséquence qu'on

peut tirer de cette diversité d'opinions en des esprits éclairés des mêmes lumières, c'est qu'ils ont pris la comédie différemment, et que les uns l'ont considérée dans sa pureté, lorsque les autres l'ont considérée dans sa corruption et confondue avec tous ces vilains spectacles qu'on a eù raison de nommer des spectacles de turpitude. — J'avoue qu'il y a eu des temps où la comédie s'est corrompue. Et qu'est-ce que dans le monde on ne corrompt point tous les jours? Il n'y a chose si innocente où les hommes ne puissent porter du crime, point d'art si salutaire dont ils ne soient capables de renverser les intentions, rien de si bon en soi qu'ils ne puissent tourner à de mauvais usages. La médecine est un art profitable, et chacun la révère comme une des plus excellentes choses que nous ayons; et cependant il y a eu des temps où elle s'est rendue odieuse, et souvent on en a fait un art d'empoisonner les hommes. La philosophie est un présent du ciel; elle nous a été donnée pour porter nos esprits à la connaissance d'un Dieu par la contemplation des merveilles de la nature, et pourtant on n'ignore pas que souvent on l'a détournée de son emploi, et qu'on l'a occupée publiquement à soutenir l'impiété. » Après qu'on a lu ces passages, comprend-on bien

l'auteur du *Misanthrope*, forcé de faire le *Médecin malgré lui*, pour amener la foule à sa sublime prédication? N'a-t-il pas écrit à l'avance l'histoire de la comédie pour les deux siècles qui allaient ajouter à sa gloire? Est-ce un vil flatteur, un ignorant bouffon, un homme cupide d'argent, un écrivain vaniteux, qui parle ainsi, qui demande qu'on approuve les pièces de théâtre *où l'on verra régner l'instruction et l'honnêteté?* Et si l'on réfléchit à ce qu'on a fait aujourd'hui du théâtre, de la comédie comparée par Molière à la médecine, *art profitable;* si l'on cherche par quels moyens les auteurs essayent de guérir les maux moraux de notre époque, ne verra-t-on pas clairement qu'on en a fait *un art d'empoisonner les hommes?* qu'on l'a détournée de son emploi, comme souvent la philosophie, qu'on l'a occupée à soutenir l'impiété? N'y a-t-il plus de vices, ou n'a-t-on plus d'yeux pour les voir et de courage pour les flétrir? Ne saurait-on plus rire des *Tartuffe*, des *Jourdain*, des *Marquis*, des *Précieuses*, des *Femmes savantes*, des *Célimène*, des *Avares*, des *Sganarelle*, des *Dandin* et des *Scapin* de nos jours? Faut-il les ménager parce qu'ils exercent des fonctions politiques, administratives? parce qu'ils sont en haut, en bas, à côté de toutes choses?

N'en doit-on plus rire parce qu'ils sont électeurs, éligibles et élus? parce qu'ils ont des épaulettes de garde national, le manteau de la pairie? parce qu'ils font des lois, parce qu'ils jugent en cour d'assises et en conseil de discipline? parce qu'ils trônent dans *un premier Paris*, dans un feuilleton, dans une commission littéraire, à la Banque, à la Bourse, au comptoir, au corps de garde ou ailleurs? Est-ce le Molière qui manque ou le Louis XIV? M. Scribe a fait la *Camaraderie*, nous le savons; mais nous savons aussi que la fonction politique de ce membre de l'Académie est d'empêcher toute œuvre de théâtre sérieuse, morale, de conviction, d'importance et de critique sociale. Le vaudeville de M. Scribe est fin et ne touche que l'épiderme; la comédie de Molière va au fond des choses. M. Scribe est précisément pour la comédie l'*eunuque du sérail qui ne fait rien et nuit à qui veut faire*. Ce serait là toute sa science, s'il n'était destiné à nous maintenir dans l'égoïsme léthargique qui convient à notre ordre de choses, et à jeter de l'éclat sur *ce spectacle de turpitude*, selon l'expression de Molière, qui nous prive d'avoir un théâtre où la comédie serait ce qu'elle doit être, le miroir de la société, l'expression de ses mœurs, la satire de ses vices.

On objectera sans doute à tout ce que nous avons dit, les inconvénients qui accompagnent toute chose de ce monde. Nos mœurs sont toutes politiques, dira-t-on, on ne saurait les satiriser sans s'exposer à remuer les haines et les discordes civiles. — Le gouvernement est donc bien mal assis sur les institutions s'il doit s'effrayer des résultats de la comédie? Les meneurs de la convention dirigeaient le théâtre selon leurs vues, mais s'inquiétaient peu des haines et des discordes; le journalisme parle haut et fort pour remuer les haines et les discordes, et nous ne voyons pas que l'émeute, ce drame dans la rue, se dénoue autrement que par le triomphe de la force gouvernementale, après un procès devant la cour des pairs. S'il fallait voir les inconvénients, on ne tenterait jamais rien pour moraliser dans toute direction. Molière a-t-il renoncé à jouer *Tartuffe,* parce que des gens puissants se trouvaient exposés à être reconnus dans ce personnage? « Les marquis, les précieuses, les cocus et les médecins, dit Molière, ont souffert doucement qu'on les ait représentés; et ils ont fait semblant de se divertir, avec tout le monde, des peintures que l'on a faites d'eux. Mais les hypocrites n'ont point entendu raillerie, ils se sont effarouchés d'abord, et

ont trouvé étrange que j'eusse la hardiesse de jouer leurs grimaces, et de vouloir décrier un métier dont tant d'honnêtes gens se mêlent. » Et s'adressant au roi : « Ce n'est pas l'intérêt de Dieu qui peut les émouvoir, ils l'ont assez montré dans les comédies qu'ils ont souffert qu'on ait jouées tant de fois en public sans en dire le moindre mot. Celles-là n'attaquaient que la piété et la religion, dont ils se soucient fort peu : mais celle-ci les attaque et les joue eux-mêmes; et c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir. Ils ne sauraient me pardonner de dévoiler leurs impostures aux yeux de tout le monde. » Qu'on change les noms, les époques, les travers; que Tartuffe soit un faux-monnayeur en politique, au lieu de l'être en dévotion, et prévoyons ce que seraient les choses, aujourd'hui qu'on veut bien paraître ridicule, pour avoir le droit de ne pas paraître méchant. —Tout est bien différent, dira-t-on; nous ne sommes plus au temps où la majesté royale avait tant de prestiges qu'elle recevait une sorte de culte, non-seulement dans la personne du roi, mais encore dans tout ce qui l'entourait. On n'aurait pas osé concevoir la pensée de faire la moindre allusion au système suivi par le gouvernement, on n'avait pas avili la royauté par la caricature; on n'en était pas en-

core venu au point de dénigrer, comme aujourd'hui, les choses par les hommes et les hommes par les choses; on ne sentait pas la nécessité d'être sévère vis-à-vis des écrivains, dans le but de conserver chez les masses le respect dû aux princes et aux fonctionnaires publics. — Soit : deux révolutions, fruits naturels de la culture de l'esprit et de la maturité des esprits, n'avaïent pas émancipé la France, n'avaient pas transformé les serfs en citoyens, n'avaient pas changé les droits et les devoirs. Mais parce qu'on défait les rois, parce qu'on les fait, s'ensuit-il qu'il ne faille plus fronder les ridicules, plus exciter contre les vices la vindicte générale? Parce que nous contribuons tous, plus ou moins, à la chose publique, s'ensuit-il que nous perdions notre droit d'examen et de critique? Parce qu'un plus grand nombre de citoyens participent au pouvoir, faut-il ne point voir les travers et les abus des hommes? Devons-nous être moins libres sous l'empire d'une constitution qui garantit l'égalité, la liberté, et les droits qui découlent de ces deux principes, que ne l'étaient les hommes de talent sous le despotisme d'un seul? On respectait Louis XIV, qui protégeait Molière contre tous. « Il est très-assuré, Sire, » écrivait l'auteur du Tartuffe au grand roi,

« qu'il ne faut plus que je songe à faire des comédies, si les tartuffes ont l'avantage. » Mais le poëte en livrant l'hypocrisie à la risée des bons esprits, ne craignait pas d'être sifflé, parce qu'il disait hautement au chef de l'État : « Puissé-je, au retour d'une campagne si glorieuse (1667), délasser Votre Majesté de ses conquêtes, lui donner d'innocents plaisirs après de si nobles travaux, et faire rire le monarque qui fait trembler toute l'Europe ! » Si Louis XIV n'eût pas été Louis XIV, peut-être Molière aurait-il eu la fantaisie de rire à ses dépens, peut-être le satiriste eût-il retourné sa phrase, et fait trembler le monarque qui faisait rire toute l'Europe. Les choses sont ce qu'on les fait, et d'ordinaire il se trouve toujours un homme qui a mission de les faire ce qu'elles doivent être. Au poëte courageux, il fallait le grand roi. Molière, protégé par Louis XIV, ne fut pas courtisan, quoi qu'on en ait pu dire, et ce fut encore un trait de génie; Louis XIV protecteur de Molière, se montra, quoi qu'on en ait pu dire, roi spirituel, et c'est bien quelque chose, quand on naît pour régner *quand même*. D'ailleurs, si l'on se rappelle ce que les ennemis les plus acharnés de Molière écrivaient contre lui, on se prend d'une admiration plus grande pour Molière, pour Louis

le Grand, pour le siècle, et par contre-coup d'une sorte de honte involontaire pour notre époque, pour nos gouvernants et pour nos auteurs. Écoutons Visé, qui ne prétendait à rien moins qu'à soulever toute la noblesse de France contre Molière, et à le rendre coupable du crime de lèse-majesté, comme l'observe la Harpe.

« Pour ce qui est des marquis, ils se vengent assez par leur *prudent* silence, et font voir qu'ils ont beaucoup d'esprit en ne l'estimant pas assez pour se soucier de ce qu'il a dit contre eux. Ce n'est pas que *la gloire de l'État* ne les eût obligés à se plaindre, puisque c'est tourner le *royaume* en ridicule, railler *toute la noblesse*, et rendre méprisables, non-seulement à *tous les Français*, mais encore à *tous les étrangers*, des noms éclatants pour qui l'on devrait avoir du respect. » Il serait impossible de mieux faire connaître l'importance qu'eut Molière sur son siècle, que par ces paroles, d'autant moins suspectes qu'elles sont dictées par la haine. Ainsi, tous les étrangers, tous les Français, toute la noblesse, le royaume, la gloire de l'État, obligeaient les marquis à se liguer contre Molière; mais les marquis sont prudents.

« Quoique cette faute ne soit pas pardonnable,

continue Visé, elle en renferme une autre qui l'est bien moins, et sur laquelle je veux croire que la prudence de Molière n'a pas fait réflexion. Lorsqu'il *joue toute la cour*, et qu'il n'épargne que l'auguste personne du roi, que l'éclat de son mérite rend plus considérable que celui de son trône, il ne s'aperçoit pas que cet incomparable monarque est toujours accompagné des gens qu'il veut rendre ridicules; que ce sont eux qui forment la cour, que c'est avec eux qu'il se divertit, que c'est avec eux qu'il s'entretient, et que c'est avec eux qu'il donne la terreur à ses ennemis. C'est pourquoi Molière devrait plutôt travailler à nous faire voir qu'ils *sont tous des héros*, puisque le prince est toujours au milieu d'eux, et qu'il en est nommé le chef, que de nous en faire voir des *portraits ridicules*.

« Il ne suffit pas de garder le respect que nous devons au *demi-dieu* qui nous gouverne, il faut *epargner* ceux qui ont le glorieux avantage de l'approcher, il ne faut pas jouer ceux qu'il honore de son estime. » Qu'eût été Molière, s'il eût suivi le conseil du courtisan Visé? s'il eût épargné toute la cour autant que l'auguste personne du roi? s'il eût fait des héros de tous ceux qui approchaient le demi-dieu? Molière serait resté

ce que sont forcément aujourd'hui nos faiseurs de comédies. Mais ce qu'il y a de plus singulier, dit la Harpe, à propos de ce passage de Visé, c'est que le même auteur, qui voulait armer tout à l'heure contre Molière tous les grands seigneurs du royaume, leur reproche de l'encourager, de lui *fournir* même des *mémoires;* ce qui était arrivé, en effet, pour la comédie des *Fâcheux.* «Molière apprit, dit-il, que les gens de qualité ne voulaient rire qu'à leurs dépens; qu'ils étaient les plus dociles du monde, et qu'ils voulaient qu'on fît voir leurs défauts en public.» Eh! oui, M. Visé, voilà précisément ce que Molière avait deviné, et ce dont vous ne vous seriez pas douté. Il a découvert que la comédie était un miroir de la vie humaine, où personne n'était fâché de se voir, pourvu qu'il y pût voir ses voisins, parce que l'amour-propre se sauve dans la foule, et que chacun s'amuse aux dépens de tous les autres.

Sommes-nous donc si différents de nos prédécesseurs, aujourd'hui que l'émancipation nous a tous élevés au rang de la noblesse, que nous ne puissions plus nous amuser du tableau de nos travers? N'avons-nous des gens de qualité que les défauts? Et depuis que nous avons usé de la souveraineté nationale, ne voulons-nous que des

flatteurs? Faut-il donc que les personnages de comédie soient tous des héros, qu'ils ne puissent pas être ridicules, parce que nous faisons partie du demi-dieu actuel? Il y aurait vraiment une excellente comédie à faire avec la docilité de nos auteurs comiques, en face de la comique prudence de nos gouvernants. M. Pigeon n'est *ridiculisable* qu'en pesant du poivre; dès qu'il passe l'uniforme pour se rendre au bal de la cour ou au collége électoral, il devient *épargnable* comme l'auguste personne du roi. Serait-ce que les institutions ne sont pas plus solides ni plus durables que les individus qui les soutiennent? Serait-ce qu'on craigne *une comédie qui décriât les hypocrites, et mît en vue, comme il faut, toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistiquée?* Quoi qu'il en soit, si la comédie n'est plus possible, c'est-à-dire permise, fermez les théâtres.

Mais, dira-t-on, les théâtres sont utiles pour occuper et pour contenir la foule. — Pour occuper et pour contenir la foule, vous l'énervez, vous la démoralisez. Cette fausse politique ne vous

sauvera pas. Quand Molière n'est pas au théâtre, avec la foule, sans danger, au contact de la raison publique, sous la sauvegarde du bon goût, sur la foi d'un nom propre, pour la gloire des lettres, il se sert de moyens insuffisants, quelquefois indignes, pour pénétrer secrètement, mystérieusement, auprès du citoyen isolé, sous la forme d'un pamphlet, avec le crayon qui popularise la caricature, et Molière se fait *Charivari.*

Pour traiter spécialement de la comédie, nous avons emprunté à Molière, à Louis XIV, l'autorité de leur renommée, et nous pensons être compris dans notre intention, comme nous méritons de l'être par le choix du moyen.

Mais ne quittons pas ce sujet sans extraire de l'*Histoire de Molière*, par M. Taschereau, un passage qui peut servir de résumé à nos éloges comme à nos critiques : « Plus d'un trait des *Fâcheux* fait reconnaître le poëte comique : il est une scène comique qui décèle le philosophe. Molière, concevant les services que l'auteur dramatique peut rendre à la société, seconda dans cette pièce (*les Fâcheux*) les efforts de son roi pour abolir la barbare coutume du duel. Les édits de Henri IV, de Louis XIII, de Louis XIV, n'avaient pu détourner les Français de s'égorger

pour un mot équivoque, ou même de se charger de la vengeance d'un tiers; notre auteur essaya de proscrire par le ridicule ce préjugé, qui avait résisté aux lois, en faisant, dans ses *Fâcheux*, refuser un duel par un homme d'une valeur reconnue. « *Cet exemple*, dit l'auteur de l'*Éloge* « *de Molière* (Chamfort), *n'apprendra-t-il point* « *aux poëtes quel emploi ils peuvent faire de leurs* « *talents, et à l'autorité quel usage elle peut faire* « *du génie?* » — Que de regrets excite l'avertissement placé à la tête de cette production! « Le « temps viendra, y dit Molière, de faire imprimer « mes remarques sur les pièces que j'aurai faites.» Une mort prématurée l'empêcha d'exécuter ce travail, qui, certes, eût pu servir de poétique à la comédie. Peut-être nous eût-il révélé le secret de son art, cet immortel génie qui, depuis un siècle et demi, est resté sans rival, comme il avait été sans modèle.»

LA TRAGÉDIE BOURGEOISE OU LE DRAME.

Si l'on ne fait plus ni tragédies, ni comédies, selon le préjugé des deux derniers siècles, et celui-là du moins était fondé sur la raison, en revanche, ce qu'on nommait autrefois la *tragédie bourgeoise*, ou la *comédie mixte*, et ce que nous appelons aujourd'hui le *drame*, ne nous manque pas. Il faut en convenir, on semble confondre tous les genres dans celui-là, sans toutefois leur ôter l'étiquette prétentieuse sous laquelle on les présente au public, avec une intrépidité bien remarquable, comme si *Valérie* avait un rapport quelconque avec la plus triste des pièces de Molière, de Re-

gnard ou de tout autre comique; comme si le *Louis XI* de M. Casimir de Lavigne ressemblait en aucune façon à la tragédie la moins austère de Corneille, de Racine ou de Voltaire. Nous ne citons que nos beaux génies.

Le théâtre est toujours de l'opinion dominante, a dit M. Villemain. Si l'axiome est vrai, faut-il crier contre le drame ou contre l'opinion dominante qui nous afflige ainsi? Nous voudrions en vain révoquer en doute cette assertion, par amour-propre de citoyen, surtout par justice pour notre société, et prouver que le théâtre actuel n'est pas l'expression des idées qui font l'opinion et qui l'occupent. Mais les faiseurs de pièces ne songent qu'au lucre, le fait est évident; c'est sous le point de vue de l'argent qu'ils sont de l'opinion en quelque sorte dominante; car on ne peut nier que le besoin d'argent ne subordonne toutes les opinions individuelles et ne forme à la rigueur une opinion presque générale. Cependant, une sorte de pudeur oblige de protester contre cette prédisposition à l'intérêt pécuniaire, et de rappeler les tentatives faites au nom de l'esprit humain et du progrès des lumières, pour ramener l'homme à des sentiments plus dignes du dix-neuvième siècle et de l'avenir

social. *Il faut être riche* est la maxime du plus grand nombre, nous ne saurions en disconvenir; mais les hommes au-dessus du vulgaire n'en font pas à tout prix l'unique condition de leurs travaux intellectuels, l'unique but de leur existence. Malheureusement pour ce qui concerne le théâtre, il en est peu, même il n'en est peut-être pas, qu'on puisse citer dans cette généreuse exception, et le mot de M. Villemain est trop exact.

On veut gagner de l'argent, on veut le gagner facilement et vite, et l'on fait des drames.

Avant comme après un grand changement social, la politique passe dans la littérature, pour le commencer et pour le finir. Le mouvement philosophique du dernier siècle, qui n'était que de la politique anticipée, a donné naissance au drame, et le drame serait aujourd'hui entièrement de politique d'application, si le pouvoir n'était intéressé à lui donner une autre direction au moyen du privilége dont il dispose à son gré, ainsi que nous le verrons plus tard.

La révolution française est-elle finie par la révolution de juillet? C'est peut-être ce que le théâtre dirait hautement par le drame, si le théâtre était libre; mais de la solution de cette question dépend l'avenir du théâtre au point de vue

de sa gloire et de sa prospérité. Tant que la société française ne se sentira pas assise sur des institutions solides, il n'y aura pour elle qu'un pêle-mêle profitable seulement à quelques-uns; tant qu'elle ne se sera pas de nouveau placée à la tête des nations, l'ordre général ne donnera pas assez de garantie pour qu'il y ait une littérature exempte de politique, une tragédie telle que Corneille et Racine l'ont conçue pour le progrès des nations, une comédie telle que Molière l'entendait pour le perfectionnement des individus. Quand les esprits s'insurgent secrètement, les genres se confondent : c'est ce que nous prouve l'histoire du drame.

La religion et l'antiquité avaient fondé le théâtre du dix-septième siècle; au dix-huitième le théâtre devait faire la guerre aux anciens et à la religion : peut-être n'y avait-il pas moyen d'avancer sans cela. Lamotte avait protesté contre les formes, contre la poétique avec ses unités et ses exigences; Lachaussée avait écrit des comédies larmoyantes; et, pour analyser le cœur des femmes, le *néologue* Marivaux, selon la qualification de Voltaire, introduisait un genre intermédiaire qui n'est ni le drame d'aujourd'hui, ni la comédie d'autrefois, lorsque Diderot, se déclarant l'apôtre

de la liberté de penser, octroya *sa poétique fausse pour un genre faux*, ainsi que M. Villemain l'a dit en Sorbonne. Mais pour Diderot, pour aller à son but, avec ses intentions, il ne s'agissait que d'un moyen; le moyen était bon s'il produisait les résultats espérés. Diderot, homme du peuple, élevé par les jésuites, comprenant que la comédie de Molière était presque impossible, après l'effort de Lesage par *Turcaret*, de Piron par *la Métromanie*, et de Gresset par *le Méchant*, Diderot voulut aider Voltaire dans la fonction du théâtre, idole du temps, à laquelle on croyait et qu'on prenait au mot; Diderot créa le drame.

Si l'on se rappelle dans quelle situation se trouvaient alors les esprits, loin d'accuser Diderot, on sentira toute l'importance de l'innovation, malgré les inconséquences qu'on reproche à l'innovateur. Diderot sentait trop vivement, embrassait trop de choses, vivait trop vite, pour être toujours bien conséquent : c'était *la poule aux idées*. D'autres pouvaient couver après lui. Nous pouvons juger par l'humeur du docteur Bartholo, dans le *Barbier de Séville*, combien les drames contrariaient les esprits opposés à tout ce qui préparait le changement social : « Qu'a-t-il produit (le siècle) pour qu'on le loue? Sottises

de toute espèce : la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'Encyclopédie et les drames! »

Au milieu du dix-huitième siècle les mandements et la censure n'étaient qu'une forme de servitude; au fond, l'esprit d'indépendance animait tout pour influer sur l'opinion. Voltaire avait été chercher en Angleterre, non le scepticisme, car Bayle l'avait propagé en France, non la liberté, car elle était la base de l'unité française, mais la liberté de tout dire. Aussi l'Encyclopédie devenait-elle le levier au moyen duquel Diderot, avec une activité infatigable, renversait tous les obstacles opposés à cette liberté d'expression, prélude de toutes les autres libertés que nous devions conquérir. Il regarda le théâtre comme la parole accentuée de sa grande pensée, et le drame comme un texte pour sa prédication; il affirma la philosophie de Locke, la théorie des sensations, et, dans ce but, avec ce moyen, la bourgeoisie et la prose vinrent remplacer l'aristocratie du langage et celle des conditions sociales. Mais pour ne pas compromettre son système, il ménagea avec prudence les transitions, laissant aux imitateurs, qui ne manquent jamais, le soin d'entreprendre et d'oser dans cette

nouvelle voie. Ses prévisions se réalisèrent : Saurin, Sedaine et Beaumarchais l'y suivirent pour le dépasser et le surpasser.

Saurin imita une tragédie anglaise : dans cette imitation, c'était encore en vers que s'exprimaient les personnages ; mais ces personnages n'étaient plus des héros et des rois ; *monsieur Beverley* ruine sa femme, sa sœur et ses enfants ; nous voilà bien loin des Atrides. C'est un tableau frappant et vrai des effets les plus funestes que puisse produire la malheureuse passion du jeu ; c'est la vie ordinaire, agitée par le désordre, tel qu'il peut nous atteindre ; c'est la misère de tout le monde avec les mouvements de l'âme, ainsi que nous pouvons les ressentir quand cette misère touche les êtres qui nous sont chers. Il y avait dans ce drame des émotions qui justifièrent sa réussite. A la manière guindée des *Sermons du révérend père Lachaussée*, comme le disait si comiquement Piron, succédait là une véritable tragédie bourgeoise, et la route s'ouvrait au genre mixte, frayée par le succès. Mais c'était à Sedaine qu'il était réservé de faire le drame, tel que nous l'entendons aujourd'hui, tel que Diderot l'avait rêvé, mieux qu'il ne l'effectua par ses deux essais. L'instinct dramatique fit de Se-

daine maçon, l'auteur du *Philosophe sans le savoir*. « Ce drame, dit M. Villemain dans son cours de littérature, marque le dix-huitième siècle; il y a tout de cette époque, la réalité et l'esprit romanesque. La révolution des mœurs paraît dans l'importance qu'a prise le commerce, et dans le bon sens un peu fastueux du principal personnage. Cette pièce annonçait l'émancipation de la bourgeoisie en France; et en même temps elle offrait une sorte de poésie bourgeoise, pour ainsi dire, le sérieux de la passion dans une jeune fille de boutique, l'enthousiasme dans un comptoir. Là remontent beaucoup de choses de nos mœurs actuelles; là commence la transformation même de la société. — Un critique célèbre, la Harpe, a vivement attaqué la philosophie des opéras comiques de Sedaine. Mais d'abord cette philosophie est excellente sur plusieurs points, lorsqu'elle attaque des préjugés de vanité ou des barbaries de législation. Et puis ce qui nous importe, dans l'histoire littéraire, c'est le fait même que blâme la Harpe, cette popularité dramatique donnée à des idées de réforme sociale, et cette philosophie qui agit par le vaudeville comme par l'Encyclopédie. » C'est ce qu'avait voulu Diderot.

D'ailleurs, n'oublions pas d'en faire la remarque, tout porte à croire que Sedaine, en combinant son drame du *Philosophe sans le savoir*, si plein d'émotions vives et naturelles, voulait mettre à profit ce que Chamfort avait dit de la scène du duel, *des Fâcheux*, dans l'éloge de Molière : *L'exemple apprenait au poëte quel emploi il pouvait faire de ses talents, mais non pas à l'autorité quel usage elle pouvait faire du génie.* On sait que le véritable titre de la pièce de Sedaine était *le Duel*, titre que la police ne voulut pas permettre. Le drame et la comédie doivent conduire au même but par des moyens différents.

A cette opinion de M. Villemain, émise en Sorbonne, et nous engageons nos faiseurs actuels de drames et de vaudevilles à la méditer, si nous opposons celle du *célèbre critique*, qu'on a surnommé *le capucin la Harpe*, on comprendra que le temps, en dégageant des préventions ou des intérêts personnels, permet une appréciation plus saine, plus libre des faits, et un jugement plus juste. La Harpe écrivait après la révolution en haine de la philosophie. M. Villemain est un des hommes qui l'ont remise en culture. Le premier tremblait encore de ce qui s'était passé sous ses yeux ; le second examinait sans crainte, et pro-

nonçait avec autorité devant la jeunesse, c'est-à-dire pour l'avenir. L'un avait écrit en vers des tragédies et même des drames, *Philoctète*, *Mélanie*, *Barnevel;* l'autre jugeait les faits par leurs résultats, en philosophe et non en auteur juge et partie. Mais examinons ce qu'écrit la Harpe sur le genre du drame. « Il emploie, comme la tragédie proprement dite, la pitié et la terreur; mais il est toujours près des deux écueils bien plus à craindre là que dans la tragédie, et bien plus difficiles à éviter, le romanesque des événements et l'atrocité ou la bassesse des caractères. Il n'a de la tragédie ni la dignité des personnages, ni l'appareil de la représentation, ni l'intérêt attaché aux grands événements, aux noms célèbres, aux révolutions des empires, aux mœurs des peuples, à la majesté de la chose publique, ni par conséquent la pompe de style convenable à ces grands objets : il ne peut donc guère s'élever jusqu'à ce sublime qui est de l'essence de la tragédie. Privé de toutes ces ressources, il se soutient sur deux grands pivots, la morale et l'intérêt. La morale dans le drame est rapprochée du commun des hommes, et propre à toutes les conditions, et l'on peut opposer cet avantage à celui de la tragédie, qui est d'instruire ceux de qui dépend le sort des autres hommes. »

Cette appréciation critique du drame est la confirmation du but que s'était proposé Diderot par sa poétique, comme s'il eût prévu qu'un temps viendrait où *ceux de qui dépend le sort des autres hommes*, sortiraient du *commun des hommes*, où la morale serait la même pour les gouvernants et pour les gouvernés, où il serait important de donner aux idées de réforme sociale *la popularité dramatique*, ainsi que le reconnaît M. Villemain, en allant au fond des choses. Du reste, au point de vue de la forme, la Harpe a été prophète en écrivant : « Fécond pour les mauvais écrivains, ce genre sera toujours le plus borné pour le talent supérieur qui sait juger et choisir un sujet. S'il y a des exceptions à la théorie générale que je viens d'exposer, elles ne seront que pour lui, et celui qui a du génie peut en mettre partout. — Et s'il y a quelque chose au monde de singulièrement aisé, c'est un drame médiocre en prose : aussi n'y a-t-il rien de si commun. » Nous sommes à ce sujet, et par l'expérience de tous les jours, de l'avis du célèbre critique.

Après Diderot et Sedaine vint Beaumarchais, cet homme dont le nom seul suffit pour nous rendre attentifs, tant il a sanctionné de choses bonnes et mauvaises. L'auteur du *Mariage de Fi-*

garo fit deux drames avant de donner le *Barbier de Séville.* Son caractère le portait à brusquer la renommée comme la fortune; aussi fut-ce au théâtre qu'il consacra ses premiers essais littéraires. Le drame que Diderot venait de mettre à la mode, lui offrait un moyen de réussir, et, en 1767, il fit jouer *Eugénie*, qui obtint un grand succès. *Les deux Amis*, qui suivirent cette pièce, furent moins bien accueillis. Mais le parterre qu'une révolution de papier-monnaie n'avait pas encore initié aux opérations de bourse, s'ennuya d'un ouvrage fondé sur ces bases financières, et dont le nœud est formé par une banqueroute. Un plaisant s'écria : « J'y suis pour mes trente sous, » et ce mot devint l'arrêt de condamnation de la pièce. Une telle cause de chute serait aujourd'hui une chance de succès, et le disciple comme le maître, Beaumarchais comme Diderot, précurseurs, auraient subi le malheur de venir trop tôt, si l'Encyclopédie et *le Mariage de Figaro* n'étaient pas venus les consoler et les soutenir dans leurs tentatives.

Beaumarchais fit précéder *Eugénie*, à l'impression, d'un *Essai sur le genre dramatique.* C'est encore aujourd'hui le meilleur plaidoyer en faveur du drame. Écoutons Beaumarchais dans ce mé-

moire qui devança de longtemps ses fameux mémoires. « Je n'ai point le mérite d'être auteur, dit-il pour entrer en matière ; le temps et les talents m'ont également manqué pour le devenir : mais il y a environ huit ans que je m'amusai à jeter sur le papier quelques idées sur le drame sérieux ou intermédiaire entre la tragédie héroïque et la comédie plaisante. De plusieurs genres de littérature sur lesquels j'avais le choix d'essayer mes forces, le moins important peut-être était celui-ci; ce fut par là même qu'il obtint la préférence, etc. — Peu de temps après, M. Diderot donna son *Père de famille*. Le génie de ce poëte, sa manière forte, le ton mâle et vigoureux de son ouvrage, devaient m'arracher le pinceau de la main ; mais la route qu'il venait de frayer, avait tant de charmes pour moi, que je consultai moins ma faiblesse que mon goût. » Après avoir rapporté tout ce que les ennemis du drame répandaient contre ce genre, il *ose* répondre. *Oser* sous la plume de Beaumarchais, est un mot qui provoque le rire. « Le génie, curieux, impatient, toujours à l'étroit dans le cercle des connaissances acquises, dit-il, soupçonne quelque chose de plus qu'on ne sait ; agité par le sentiment qui le presse, il se tourmente, entreprend, s'agrandit ; et, rompant enfin

la barrière du préjugé, il s'élance au delà des bornes connues. — Est-il permis d'intéresser un peuple, au théâtre, et de faire couler ses larmes sur un événement, tel, qu'en le supposant véritable, et passé sous ses yeux entre des citoyens, il ne manquerait jamais de produire son effet sur lui? — Il est de l'essence du genre sérieux d'offrir un intérêt plus pressant, une moralité plus directe que la tragédie héroïque, et plus profonde que la comédie plaisante, toutes choses égales d'ailleurs. — Dans la tragédie l'on n'arrive à la catastrophe que par l'empoisonnement, l'assassinat, l'inceste ou le parricide. Les larmes qu'on y répand quelquefois sont pénibles, rares, brûlantes; elles serrent le front longtemps avant que de couler. Il faut des efforts incroyables pour nous les arracher, et tout le génie d'un sublime auteur y suffit à peine. D'ailleurs les coups inévitables du destin n'offrent aucun sens moral à l'esprit. Quand on ne peut que trembler et se taire, le pis n'est-il pas de réfléchir? Si l'on tirait une moralité d'un pareil genre de spectacle, elle serait affreuse, et porterait au crime autant d'âmes, à qui la fatalité servirait d'excuse, qu'elle en découragerait de suivre le chemin de la vertu, dont tous les efforts dans ce système ne garantissent

de rien. S'il n'y a pas de vertus sans sacrifices, il n'y a point aussi de sacrifices sans espoir de récompense. Toute croyance de fatalité dégrade l'homme, en lui ôtant sa liberté, hors laquelle il n'y a nulle moralité dans ses actions. — Le véritable intérêt du cœur, la vraie relation est toujours d'un homme à un homme, et non d'un homme à un roi. Aussi, bien loin que l'éclat du rang augmente en moi l'intérêt que je prends aux personnages tragiques, il y nuit au contraire. Plus l'homme qui pâtit est d'un état qui se rapproche du mien, et plus son malheur a de prise sur mon âme. « Ne serait-il pas à désirer (dit « Rousseau) que nos sublimes auteurs daignas« sent descendre un peu de leur continuelle élé« vation, et nous attendrir quelquefois pour l'hu« manité souffrante, de peur que n'ayant de la « pitié que pour des héros malheureux, nous n'en « ayons plus pour personne ? » Que me font à moi, sujet paisible d'un État monarchique du dixhuitième siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome ? »

On sent que dans l'insurrection générale des esprits un tel écrit dut produire l'effet qu'en espérait l'auteur. Nous n'en citons malheureusement que de courts passages, afin de pouvoir le suivre

dans tous ses raisonnements. D'ailleurs, nous pensons qu'on nous saura bon gré de rappeler à la mémoire des idées qui sont encore aujourd'hui très-utiles à méditer, non pour faire prévaloir le drame sur la tragédie et la comédie, ce qui n'est plus nécessaire, mais pour faire comprendre toute l'importance du seul genre dont on se sert sous tant de noms différents. Remarquons-le d'ailleurs, pour bien comprendre Beaumarchais, il faut surtout se souvenir que pendant l'espace d'un siècle entier, nombre d'écrivains tragiques et comiques s'étaient usés, affaiblis dans la concurrence et par l'imitation, Voltaire excepté, et qu'on en était arrivé à Dubelloy pour la tragédie, et à Marivaux pour la comédie : *Gabrielle de Vergy* et *le Jeu de l'amour et du hasard* peuvent justifier toutes les tentatives qui tendent à frayer une route nouvelle. Poursuivons : « La gaieté légère nous distrait; elle tire en quelque façon notre âme hors d'elle-même, et la répand autour de nous; on ne rit bien qu'en compagnie. Mais si le tableau gai du ridicule amuse un moment l'esprit au spectacle, l'expérience nous apprend que le rire qu'excite en nous un trait lancé, meurt absolument sur sa victime, sans jamais réfléchir jusqu'à notre cœur. — Nous le voyons arriver daus

la plupart des pièces comiques ; à la honte de la morale, le spectateur se surprend trop souvent à s'intéresser pour le fripon contre l'honnête homme, parce que celui-ci est toujours le moins plaisant. (Ne croirait-on pas que Beaumarchais a vu jouer *Bertrand et Raton?*) Mais si la gaieté des scènes a pu m'entraîner un moment, bientôt, humilié de m'être laissé prendre au piége des bons mots ou du jeu théâtral, je me retire mécontent de l'auteur de l'ouvrage et de moi-même. La moralité du genre plaisant est donc ou peu profonde ou nulle, ou même inverse de ce qu'elle devrait être au théâtre. Il n'en est pas ainsi de l'effet d'un drame touchant puisé dans nos mœurs. — On demande si le drame sérieux ou tragédie domestique doit s'écrire en prose ou en vers. Par cette question, je vois déjà qu'il n'est pas indifférent de l'écrire d'une ou d'autre manière, et c'est beaucoup. — L'exemple de M. de Lamotte, quoiqu'un peu étranger à la question, ne servira pas moins à y répandre un grand jour. L'essai malheureux qu'il fit de la prose dans son Œdipe entraîne beaucoup d'esprits, et les porte à se décider en faveur des vers. D'un autre côté, M. Diderot, dans son admirable ouvrage sur l'art dramatique, se décide pour la prose, mais seulement par sen-

timent, et sans entrer dans les raisons qu'il a de la préférer. — Puisque M. de Lamotte voulait rapprocher son langage de celui de la nature, il ne devait pas choisir le sujet tragique de son drame dans les familles de Cadmus, de Tantale ou d'Atrée et Thyeste. — Mais le genre sérieux, qui tient le milieu entre les deux autres, devant nous montrer les hommes absolument tels qu'ils sont, ne peut pas se permettre la plus légère liberté contre le langage, les mœurs ou le costume de ceux qu'il met en scène. — Le genre sérieux n'admet donc qu'un style simple, sans fleurs ni guirlandes; il doit tirer toute sa beauté du fond de la texture, de l'intérêt et de la marche du sujet. — Sa véritable éloquence est celle des situations. »

Ces citations, faites, non pas au hasard, mais dégagées de ce qui leur donne une force logique, par ce qui les précède et par ce qui les suit, pourront cependant suffire au lecteur pour prouver que la question du théâtre n'est pas dans celle des genres, mais tout entière dans celle du but. Le théâtre pour le théâtre, et non dans le but de moraliser la nation, est quelque chose de tellement absurde aujourd'hui, qu'on ne conçoit le public qui tolère les pièces nouvelles sous quelque dénomination de genre qu'elles paraissent,

et les auteurs qui les font, que comme des victimes du système corrupteur des gouvernants. Nous ne blâmons pas la critique dont le regard se porte sur l'œuvre dramatique pour examiner si elle est faite en tant que tragédie, comédie ou drame, selon les règles du sens commun, poétique inexorable de tous les pays et de tous les temps, mais nous ne comprenons pas qu'elle se borne là. Une pièce ne saurait être une bonne pièce seulement parce qu'elle satisfait aux règles imposées pour les genres; Molière, Diderot et Beaumarchais l'ont bien prouvé par leurs écrits et par leur influence: Molière, en posant le droit et le fait à l'entrée de la carrière; les deux autres, en exerçant le droit, en propageant le fait, avec des moyens adaptés aux besoins de leur temps. Hommes du peuple, tous trois se montrèrent révolutionnaires dans la noble acception du mot, c'est-à-dire, des éducateurs sociaux.

Il y avait chez Beaumarchais une conviction bien admirable en faveur du drame : après l'immense succès du *Barbier de Séville*, des *Mémoires* et du *Mariage de Figaro*, toutes choses si comiquement gaies; après la révolution qu'il avait hâtée; après la terreur, conséquence forcée, dont tous les hommes devaient souffrir, dans quelque

parti qu'ils fussent ; après une proscription de quatre années, l'auteur de la *Mère coupable*, drame représenté en 1792 et repris en 1797, Beaumarchais faisait précéder la seule édition de cette pièce, qui la donnât ce qu'il l'avait faite, de réflexions en guise de préface, comme il l'avait fait pour ses autres ouvrages. Beaumarchais a toujours quelque chose à dire au public, dans l'intérêt général, à quelque propos que ce soit. « Les larmes qu'on verse au théâtre sur des maux simulés qui ne font pas le mal de la réalité cruelle, sont bien douces. On est meilleur quand on se sent pleurer. On se trouve si bon après la compassion! » Quel nouveau langage! Comme on sent tout de suite que les temps sont changés! Ce n'est plus le facétieux et incisif Figaro qui fronde, qui rit des hommes et des choses, c'est l'homme du genre sérieux. « Peut-être ai-je attendu trop tard, dit-il, pour achever cet ouvrage terrible (*la Mère coupable*) qui me consumait la poitrine et devait être écrit dans la force de l'âge. Il m'a tourmenté bien longtemps! Mes deux comédies espagnoles ne furent faites que pour le préparer. Depuis, en vieillissant, j'hésitais de m'en occuper : je craignais de manquer de force. Et peut-être n'en ai-je plus à l'époque où je l'ai tenté! Mais

enfin je l'ai composé dans une intention droite et pure : avec la tête froide d'un homme et le cœur brûlant d'une femme, comme on l'a pensé de Rousseau. J'ai remarqué que cet ensemble, cet *hermaphrodisme* moral, est moins rare qu'on ne le croit. — Au reste, sans tenir à nul parti, à nulle secte, la *Mère coupable* est un tableau des peines intérieures qui divisent bien des familles; peines auxquelles, malheureusement, le divorce, très-bon d'ailleurs (c'est écrit sous le directoire), ne remédie point. Quoi qu'on fasse, ces plaies secrètes, il les déchire au lieu de les cicatriser. Le sentiment de la paternité, la bonté du cœur, l'indulgence, en sont les uniques remèdes. Voilà ce que j'ai voulu peindre et graver dans les esprits. — Les hommes de lettres qui se sont voués au théâtre, en examinant cette pièce, pourront y démêler une intrigue de comédie fondue dans le pathétique d'un drame. Ce dernier genre, trop dédaigné de quelques juges prévenus, ne leur paraissait pas de force à comporter ces deux éléments réunis. *L'intrigue*, disaient-ils, est le propre des sujets gais, c'est le nerf de la comédie; on adapte *le pathétique* à la marche simple du drame, pour en soutenir la faiblesse. Mais ces principes hasardés s'évanouissent à l'application, comme on

peut s'en convaincre en s'exerçant dans les deux genres. L'exécution plus ou moins bonne assigne à chacun son mérite; et le mélange heureux de ces deux moyens dramatiques, employés avec art, peut produire un très-grand effet; voici comment je l'ai tenté, etc. — Ainsi *la comédie d'intrigue* soutient la curiosité, marche tout au travers du *drame*, dont elle renforce l'action sans en diviser l'intérêt; ainsi marche le double plan que l'on peut appeler complexe. — Une telle action dramatique peut s'appliquer à tous les temps, à tous les lieux, où les grands traits de la nature, et tous ceux qui caractérisent le cœur de l'homme et ses secrets, ne seront pas trop méconnus. — Diderot, comparant les ouvrages de Richardson avec tous ces romans que nous nommons *l'histoire*, s'écrie, dans son enthousiasme pour cet auteur juste et profond : *Peintre du cœur humain, c'est toi seul qui ne mens jamais!* Quel mot sublime! Et moi aussi, j'essaye encore d'être peintre du cœur humain; mais ma palette est desséchée par l'âge et les contradictions. — Que si ma faible exécution nuit à l'intérêt de mon plan, le principe que j'ai posé n'en a pas moins toute sa justesse. Un tel essai peut inspirer le dessein d'en offrir de plus fortement concertés. Qu'un homme de feu l'entre-

prenne, y mêlant, d'un crayon hardi, *l'intrigue* avec *le pathétique!* Qu'il broie et fonde savamment les vives couleurs de chacun! Qu'il nous peigne à grands traits l'homme vivant en société, son état, ses passions, ses vices, ses vertus, ses fautes et ses malheurs, avec la vérité frappante que l'exagération même, qui fait briller les autres genres, ne permet pas toujours de rendre aussi fidèlement! Touchés, intéressés, instruits, nous ne dirons plus que le drame est un genre décoloré, né de l'impuissance de produire une tragédie ou une comédie. L'art aura pris un noble essor; il aura fait encore un pas. — O mes concitoyens, vous à qui j'offre cet essai, s'il vous paraît faible ou manqué, critiquez-le, mais sans m'injurier. Lorsque je fis mes autres pièces, on m'outragea longtemps pour avoir osé mettre au théâtre ce jeune Figaro, que vous avez aimé depuis. J'étais jeune aussi, j'en riais. En vieillissant, l'esprit s'attriste, le caractère se rembrunit. J'ai beau faire, je ne ris plus quand un méchant ou un fripon insulte à ma personne, à l'occasion de mes ouvrages; on n'est pas maître de cela. »

Nous n'avons pu résister à citer longuement Beaumarchais; il en résulte toujours un profit ou un plaisir. D'ailleurs, que pourrions-nous ajouter

sur le drame après tout ce qu'on vient de lire? Le disciple de Diderot a commencé sa carrière littéraire par l'*Essai sur le genre sérieux*, et l'a finie par cette terrible pièce, qui a nécessité cette dernière explication de l'auteur du *Mariage de Figaro*, et par laquelle il a voulu prouver *que tout homme qui n'est pas né un épouvantable méchant, finit toujours par être bon, quand l'âge des passions s'éloigne, et surtout quand il a goûté le bonheur si doux d'être père. — Que le Tartuffe de la probité est plus dangereux que le Tartuffe de la religion*, parce qu'il *a l'art profond de s'attirer la confiance de la famille entière qu'il dépouille. C'est celui-là qu'il fallait démasquer.*

De tout ce que nous avons rassemblé d'idées sur le drame, si l'on y réfléchit, on arrivera naturellement à conclure que le drame est partout aujourd'hui, quelles que soient du reste les prétentions individuelles des auteurs; non pas que nous les blâmions en cela; car tous les moyens nous semblent bons quand les intentions sont pures, quand elles tendent à inspirer les idées morales qui font naître dans le cœur de l'homme des sentiments de sympathie pour le bien et d'antipathie pour le mal, et principalement quand les œuvres nous montrent le bien dans tout ce qui profite au

plus grand nombre, dans tout ce qui relie chaque individu au but commun, et le mal dans tout ce qui produit l'effet contraire.

A ce point de vue, nous pourrions apprécier ici les œuvres modernes *drame-tragédie*, *drame-comédie et drame* tout court, si nous n'avions plus tard l'occasion de nous livrer à cette analyse dans l'appréciation individuelle des auteurs dramatiques vivants.

LA FARCE.

Il n'y a plus de farces aujourd'hui sur notre théâtre, c'est-à-dire, qu'on est beaucoup trop fier pour donner ce nom à aucune pièce, quelque pitoyablement bouffonne qu'elle soit. Qu'importe le nom !

Quand Molière parcourut la France en jouant *le Docteur amoureux*, *les trois Docteurs rivaux*, *le Maître d'école*, *le Médecin volant* et *la Jalousie de Barbouillé*, ces canevas italiens n'étaient considérés que comme des farces. Plus tard, après avoir joué avec sa troupe ambulante devant le prince de Conti, présenté au roi et à la reine par

Monsieur, il eut l'honneur de représenter devant la famille royale, au Louvre, la tragédie de *Nicomède*. Cette pièce terminée, il s'avança vers la rampe pour remercier Sa Majesté, et la supplier très-humblement d'*avoir agréable qu'il lui donnât un de ces petits divertissements qui lui avaient acquis quelque réputation, et dont il régalait les provinces*. Louis XIV agréa l'offre, et la représentation du *Docteur amoureux* provoqua des rires unanimes par le comique du jeu de l'auteur-acteur dans le principal rôle de cette bluette.

Le roi fut *régalé*. La farce ne tarda pas à donner naissance à la comédie.

Molière et sa troupe s'établirent au théâtre du Petit-Bourbon pour y jouer alternativement avec les farceurs italiens, Arlequin et Scaramouche. Scarron, Desmarets, Boisrobert, avec les Jodelets, les Capitan Matamore, les Turlupin, avaient mis les farces tellement à la mode, qu'il fallut au père de notre comédie toute sa supériorité pour que le public se contentât de l'*Étourdi* et du *Dépit amoureux*. Mais la gaieté du rôle de Mascarille et la verve étincelante du dialogue reléguèrent tout à coup les farces aux acteurs italiens, et *les Précieuses ridicules* firent comprendre le but de la comédie. On assure qu'à la première

représentation de cette pièce, un vieillard s'écria, du milieu du parterre : *Courage, Molière, voilà la véritable comédie.* C'est qu'en effet on voyait pour la première fois, sur la scène, le tableau d'un ridicule réel et la critique de la société. La révolution fut complète.

Sous le nom de farce, il n'y eut plus avec Molière que des comédies, quand il fut obligé, dans l'intérêt de son entreprise, de recourir aux pièces de ce genre pour attirer la foule.

Après la représentation du *Misanthrope*, Molière comprit que le public n'était pas encore arrivé à sa hauteur. Il retira son chef-d'œuvre pour le donner plus tard sous le patronage du *Médecin malgré lui.* Ainsi, la farce nous valut deux fois la comédie.

Dans l'antiquité, la farce commença après la tragédie, et comme elle aux fêtes de Bacchus; les personnages y représentaient des satyres. Elle eut à Rome plus d'extension qu'en Grèce, et nous avons vu son origine en France sous le nom de Sotie. De François Ier à Molière le théâtre ne fut guère qu'une longue série de pièces de ce genre, au nombre desquelles il faut compter *l'Avocat patelin*, donnée qui nous valut la jolie comédie de Bruïs et de Palaprat; et après Molière, ce qu'on appela

le théâtre italien resta en possession de ce genre. Quand on eut démoli le théâtre du Petit-Bourbon, pour commencer les travaux de la colonnade du Louvre, les Italiens ayant été renvoyés, en 1697, les théâtres de la foire Saint-Germain et de la foire Saint-Laurent profitèrent de leur départ. Mais en 1716, le régent les rappela, et, par les soins de Louis Riccoboni, ils vinrent prendre possession de la scène qui porta le nom de *Comédie-Italienne* jusqu'à la révolution française, et qui se développa sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil, jusqu'à ce qu'on eût bâti la salle Favart.

La farce, quand les chefs-d'œuvre l'eurent détrônée, se vengea par la parodie, et Riccoboni fut, dans la première moitié du dernier siècle, un de ceux qui la mirent à la mode; *les Enfants trouvés*, parodie de *Zaïre* de Voltaire, est une facétie fort spirituelle, qui peut servir de modèle en ce genre. A cet égard, l'histoire du théâtre de la foire est fort curieuse à étudier; c'est une sorte de supplément à la littérature sérieuse, qui sert merveilleusement à la connaissance de l'esprit français. Nous en parlerons à propos de l'opéra comique.

Les acteurs italiens du Petit-Bourbon avaient

attiré la foule des bourgeois avec les facéties de Scaramouche et d'Arlequin, même du temps de Molière. Au retour, ils n'eurent pas moins de succès. Voici de quelle manière M. de Chevrier, auteur presque contemporain de leur réouverture, parle d'eux : « Le régent, persuadé que la variété des amusements devient une nécessité de politique dans une ville immense, où l'on ne court aux plaisirs que pour fuir les vices, permit aux Italiens d'élever un nouveau théâtre à Paris. Les premières années de leur établissement leur firent sentir le besoin qu'ils avaient de diversifier leurs jeux en y mêlant des scènes françaises. M. de Marivaux entrait alors dans la carrière du théâtre; une jeune actrice dans laquelle il reconnut de la vérité, lui fit concevoir le projet de consacrer ses loisirs à la scène italienne. Melle Sylvia passa ses espérances. » Avec Marivaux, les Italiens renoncèrent tout à fait à la farce grossière; déjà, avant lui, un auteur nommé Delisle avait obtenu de grands succès avec *Timon misanthrope* et *Arlequin sauvage*, en faisant d'Arlequin un précepteur de morale, un censeur de la société et de ses lois. Tout ce qui avait précédé ces ouvrages est dans le rang des farces plus ou moins mauvaises, mais insipides hors de leur cadre pan-

tomime. La vogue de ces deux pièces s'expliquait moins par leur mérite réel que par cette raison frivole que le personnage d'Arlequin, toujours bouffon sous toutes les formes, protégeait, cette fois, de ses lazzi et de ses quolibets une sorte d'esprit et une apparence de sagesse. Cette invention avait quelque chose d'amusant et d'original, que le jeu de Dominique faisait encore valoir. Au reste, il est singulier de trouver dans ces ouvrages le germe de tous les sophismes de Jean-Jacques. Avec Lesage, Piron, Vadé, Panard, le genre de la farce resta en honneur au théâtre de la foire; puis vinrent les Jeannot, les Pantin, les Cadet Roussel et les Jocrisse; et de nos jours enfin, sous le titre de vaudeville, les ouvrages destinés au théâtre des *Variétés* et au *théâtre du Palais-Royal.*

La farce, devenue prétentieuse, a perdu tout son prix, même avec le Pierrot des Funambules, qu'un feuilletonniste a voulu mettre à la mode, pour se donner un air d'originalité. Depuis que la politique a tout envahi, les farces ne nous font plus rire.

« L'ancien théâtre italien du siècle de Louis XIV, dit *la Harpe*, recueilli par Gherardi, et que Fontenelle appelait le *grenier à sel*, n'est plus depuis

longtemps qu'un répertoire où le vulgaire des auteurs a puisé selon sa portée et ses besoins, et plus pour son profit que pour le nôtre. Ce n'est pas que dans ce recueil on ne trouve fréquemment des noms fort connus, ceux de Regnard, de Dufrénoy, de Palaprat; mais ils n'élevaient pas ce théâtre jusqu'à eux, ils descendaient jusqu'à lui; pour fouiller dans ces ordures, il faut le courage de l'indigence, qui fait en un sens, s'il est permis de le dire, *argent de tout*, mais non pas comme Virgile faisait de l'or du fumier d'Ennius. » La Harpe, en écrivant ces lignes, faisait l'histoire de l'avenir avec celle du passé.

II.

LE DRAME CHANTÉ.

On lit dans Rousseau : « Dans les anciens temps, où la persuasion tenait lieu de force publique, l'éloquence était nécessaire. A quoi servirait-elle aujourd'hui, que la force publique supplée à la persuasion ? L'on n'a besoin ni d'art ni de figure pour dire : *Tel est mon plaisir*. Quels discours restent donc à faire au peuple assemblé ? des sermons. Et qu'importe à ceux qui les font de persuader le peuple, puisque ce n'est pas lui qui nomme aux bénéfices ? Les langues populaires

nous sont devenues aussi parfaitement inutiles que l'éloquence. Les sociétés ont pris leur dernière forme; on n'y change rien qu'avec du canon et des écus, et comme on n'a plus rien à dire au peuple, sinon : *Donnez de l'argent*, on le dit avec des placards au coin des rues ou des soldats dans les maisons; il ne faut assembler personne pour cela : au contraire, il faut tenir les sujets épars, c'est la première maxime de la politique moderne. » Modifiez ce passage, selon les circonstances actuelles, et vous aurez la preuve que deux révolutions n'ont pas changé grand'chose. Cette conclusion doit soutenir l'espoir des hommes bien intentionnés. Rousseau demandait ce qu'il fallait au peuple assemblé. A cette question nous répondons, aujourd'hui, ce qu'on a répondu par les faits, dans tous les pays, à toutes les époques : un culte ou des spectacles, le temple ou le théâtre. Aujourd'hui nous avons l'un et l'autre, parce qu'on ne croit pas plus à l'un qu'à l'autre, parce que tous deux dépendent de l'autorité. La chaire chrétienne n'est pas plus libre que le théâtre, et les sujets *sont épars* partout où ils se rassemblent, puisqu'on ne sait plus les relier dans une même idée, pour un but commun.

La langue parlée qui exprime la nationalité

d'un peuple et son but d'activité qui lui donne son influence sur les autres peuples, est, ainsi que nous l'avons vu, le moyen du théâtre dans les quatre catégories, la tragédie, la comédie, le drame et la farce, qui composent la première division de notre sujet; la seconde se base en grande partie sur la musique, langue universelle, et de tous les beaux-arts le plus propre à impressionner les peuples et à les exciter au bien, à les pousser dans la voie qu'ils doivent suivre pour jouer leur rôle dans l'histoire du monde. Dans ces derniers temps, les gouvernants n'ont pas assez redouté la puissance de la musique, peut-être d'après cet axiome de Figaro : *Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante;* mais les miracles de *la Marseillaise*, et la révolution belge entreprise spontanément à la suite d'une représentation de *la Muette de Portici*, après les chants patriotiques de ce pêcheur napolitain qui, pour un moment, délivra son pays, doivent faire réfléchir sur la force révolutionnaire des mélodies, et nous exposer incessamment à voir censurer les dièses et les bémols.

Qu'on nous permette quelques considérations générales sur un art dont le goût se développe chaque jour parmi nous, et qui promet de sup-

pléer à l'exaltation que la langue parlée ne saurait plus nous procurer.

La musique, premier langage, fut le premier art social. Le langage social fut la première science. La voix, en devenant l'expression de la raison humaine, a perdu une partie de son caractère musical. Les instruments de musique ont été inventés en imitation de la voix de l'homme, et tous les perfectionnements, dans leur fabrication, ont tendu à s'en rapprocher davantage. Si les tamtams, et les diverses espèces de tambours en usage chez les sauvages, n'ont rien du caractère de l'homme, c'est qu'ils doivent inspirer la terreur au nom du dieu dont ils semblent la voix, brève ou prolongée, aiguë ou sourde; et leur influence comme moyen religieux est indubitable.

Rien n'offre mieux l'image de la société à une époque d'ordre que l'orchestre du Conservatoire, exécutant les admirables symphonies de Beethoven, avec un ensemble si parfait, avec un sentiment si bien exprimé dans les nuances les plus légères, qu'on pourrait douter de la coopération de deux cents instruments : il semble qu'une seule voix exprime la pensée de l'artiste; et, cependant, des sons qui diffèrent, des individualités

nombreuses la rendent avec leurs facultés particulières. Mais cette pensée est *une*, elle relie toutes les voix, et un chef habile les dirige. Dans cet accord, chacun, en acceptant une partie, se borne à son exécution la plus consciencieuse; la petite flûte ne prétend pas aux effets du trombone; nul ne vient manifester une volonté discordante : le ton une fois donné, la mesure indiquée, tous les moindres écarts prévus et signalés avec exactitude, il faut suivre ces lois et s'y soumettre pour arriver au but que s'est proposé le génie. De là l'ensemble, c'est-à-dire, la réalisation de la pensée : l'éducation a disposé toutes les intelligences à comprendre et à exécuter, et l'instruction en a facilité les moyens.

Si notre comparaison est vraie, et nous la donnons pour telle, on doit donc regarder l'étude de la musique comme très-importante dans la jeunesse, parce qu'elle a, en premier lieu, la faculté de prédisposer au développement intellectuel. En effet, avec ses innombrables variétés, elle nous saisit dans toutes les circonstances de la vie; elle nous inspire un saint recueillement; elle nous porte à l'accomplissement de nos devoirs religieux, à l'exaltation, au dévouement, aux actions les plus morales; et peut-être serait-elle un

préservatif contre cet égoïsme qui, depuis longtemps, désole notre état social, si l'on cherchait à faire entrer la musique dans l'éducation publique, non comme art d'agrément, ainsi qu'on l'enseigne aujourd'hui, mais comme combinaison, comme système.

L'action de la musique sur les animaux, et les résultats qu'elle a produits comme moyen d'éducation, sur les plus féroces d'entre eux, ne permettent pas de supposer que l'homme y soit moins sensible, lui dont l'organisation physique est si parfaitement en harmonie avec l'étendue de ses facultés morales, et chez qui l'invention des instruments, effet de la pensée, doit réagir sur la pensée. Ainsi, par l'habitude, cette excitation précoce de douces émotions, cette vibration continuelle de la sensibilité, rendraient infailliblement les hommes plus religieux, c'est-à-dire, plus sociaux, plus disposés à s'entr'aider et à remplir leur destinée terrestre. Peut-être il en serait de la musique comme de tout ce qu'on étudie dans l'enfance : délaissée, dans le tourbillon des intérêts matériels, elle ne serait pas plus pratiquée par tout le monde qu'elle ne l'est aujourd'hui, mais elle serait plus sentie; mieux comprise, elle aurait plus de puissance sur l'âme;

et il s'agit de considérer ce qu'elle aurait produit, durant l'âge où les facultés s'ouvrent et s'épanouissent, sur la jeunesse, tige où viennent s'enter successivement tous les faits qui constituent les rapports sociaux, conséquences de notre situation morale et politique; il s'agit surtout de prévoir quels fruits résulteraient de cette culture à son nouveau point de vue.

On a justifié la prolongation de l'étude des langues mortes par le secours qu'elles offrent à l'étude de notre langue. Contentons-nous de cette solution ; ce qu'elle a de vrai milite en faveur de ce qu'elle a de spécieux. Il en serait de même de la culture des beaux-arts, et particulièrement de l'étude de la musique, non-seulement pour telle ou telle spécialité, mais pour toutes celles qui forment l'éducation sociale. Comme moyen d'impression, ses effets seraient rapides, immenses, sur des masses préparées par un enseignement spécial, élémentaire, et le théâtre, où seraient représentés *les drames chantés*, deviendrait, pour le chef de la société, l'université, la chaire, le centre de toutes les émotions morales, le temple où les actions individuelles s'inspireraient de sa pensée. Mais c'est surtout par son enseignement élémentaire que la musique aurait

une grande force de prédisposition, qu'elle tendrait à l'éducation simultanée, dans laquelle toutes les connaissances diverses seraient regardées comme les parties séparées d'une même symphonie, combinées pour le même effet. L'art musical a une précision mathématique; la position des notes, leur marche ascendante ou descendante, la différence des clefs, obligent d'abord à reconnaître des lois sous lesquelles l'élève doit s'assouplir. Cette obéissance, bientôt récompensée par un accord d'harmonie, ne fût-il que l'échelonnement de la gamme, convaincra l'esprit naturellement rebelle de l'enfant de la nécessité de suivre une méthode. Et tout est tellement positif et régulier dans la science de la musique, que cet enseignement le disposera de bonne heure à la rectitude qu'on cherche à lui donner au moyen des mathématiques, pour lesquelles d'ailleurs cet enseignement deviendrait une préparation favorable. Ajoutons que l'étude des sciences exactes ferme quelquefois l'âme aux émotions les plus salutaires; les conséquences rigoureuses des calculs la rendent étrangère aux circonstances qui, pour le savant froid, semblent des accidents et des exceptions, et qui, pour l'homme religieux ou seulement impressionnable et sympathique, sont

des occasions offertes afin de l'entretenir dans une pieuse disposition de dévouement aux autres. L'étude de la musique a cet avantage immense que, tout en accoutumant l'esprit à des règles sévères auxquelles on ne saurait manquer sans qu'il en résulte une dissonance, elle offre cependant des cas où un dièse, un bémol, c'est-à-dire, une circonstance fortuite, devient une beauté, l'analogue d'une action d'éclat, dont la prévoyance appartient à Dieu et à l'artiste. Et ce serait souvent prévenir cette insensibilité si révoltante au milieu de nos misères, que de commencer l'éducation par l'art qui nous porte le plus en dehors de nous-mêmes; qui, par ses expressions les plus énergiques, est pourtant assez vague dans ses détails, pour que chaque individualité y trouve sa corde sympathique et se laisse entraîner vers le but.

Ainsi, sans vouloir remonter dans l'antiquité pour rappeler les titres historiques de la musique depuis l'origine du monde, et l'érudition est facile sur une matière dont on s'est occupé de tous les temps; sans vouloir décrire des lyres antiques, des hazurs du peuple hébreu, des sistres dorés de Memphis, des kinnors de Tyr, des nables de Sidon; sans parler d'Amphion et de Thèbes, de

Josué et de Jéricho, d'Orphée et d'Eurydiçe, de David et de Saül; nous bornant à prononcer le nom de Tyrtée, et à dire que Socrate, dans sa vieillesse, apprenait à jouer du luth, tant les Grecs avaient la musique en honneur, nous pensons qu'on doit envisager la question de l'art musical à son point de vue social, par son influence sur les mœurs et sur l'imagination; et il suffit de citer *la Marseillaise* comme un fait irréfragable dont les conséquences furent immédiates. C'est qu'en effet il n'y a pas de circonstance dans la vie civile où la musique ne doive intervenir avec une puissance décisive. Dans la vie privée, c'est une source d'émotions qui entretiennent l'âme dans une disposition favorable à cette réciprocité de devoirs, à cet échange continuel de services qui constituent la société; et, nous le pensons sans crainte d'être contredit, tous les êtres qui viennent en troubler l'ordre par des crimes ou par l'émission d'idées subversives, sont privés de la faculté d'être impressionnés par la mélodie. Cette conclusion rigoureuse est un dernier argument en faveur de la musique, comme moyen d'éducation sociale, car, l'éducation, c'est l'harmonie des hommes en société.

Après avoir été dans l'église au moyen âge un

secours puissant pour la direction morale de la société, la musique est intervenue dans le théâtre, dès qu'il a réalisé quelque chose de régulier pour le but commun. Cultivée en Italie comme par l'effet d'une prédisposition naturelle du climat, elle pénétra en France par les divertissements scéniques, à la suite des reines Médicis, et dès lors devint partie inhérente à toute représentation théâtrale. Ensuite, elle forma le principe d'un genre nouveau, dont le goût se développa de plus en plus, à mesure de la répartition plus égale du bien-être social; de façon qu'aujourd'hui, par les concerts, la musique se passe de prestige et du secours de tous les autres arts. « C'est un des plus grands avantages du musicien, dit J. J. Rousseau, de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de représenter celles qu'on ne saurait voir, et le plus grand prodige qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même, entrent dans les tableaux de la musique. » Si donc l'effet de la science musicale est, sinon de représenter toujours directement les choses qui agissent vivement sur nos sens, mais d'exciter dans l'âme les mêmes

sentiments qu'on éprouve en les voyant; si elle forme une langue d'autant plus propre à nous impressionner qu'elle s'infiltre dans l'âme en se modifiant, selon nos propres sensations, d'après nos manières d'être individuelles, on ne saurait trop lui donner d'importance, surtout dans nos théâtres, ni trop songer aux effets que peut produire le drame chanté, lorsque la foule se montre sensible aux beautés de la musique. Ce que nous avons à dire de l'opéra doit nous convaincre de cette vérité. Mais, avant d'entreprendre une sorte d'historique de cette spécialité, qu'on nous permette la narration d'un fait qui n'est point étranger à la question.

On se rappelle le succès qu'eut madame Pasta à son arrivée à Paris. L'opéra italien, après un moment d'interruption, venait de renaître aux accents de Garcia, de Pellegrini, de Levasseur et de mesdames Manvielle-Fodor, Naldi et Cinti. L'*Agnèse* de Paër avait produit une sorte d'engouement en faveur du drame chanté, et quelques petits libretti, gentiment brodés de musique légère, préludaient à la révolution que devait amener Rossini, avec sa manière à la fois vive, gracieuse, spirituelle, large, passionnée, pathétique, déchirante.

C'est de l'année 1820 que date en France la nouvelle ère musicale. Le succès du *Barbiere di Siviglia* ouvrait une voie nouvelle à nos plaisirs: les partitions de Rossini et les romans de Walter Scott nous arrivaient en même temps pour nous distraire de nos malheurs, pour nous faire supporter le joug de la restauration, peut-être aussi pour façonner au cosmopolitisme de la pensée, cette France vagabonde qui avait planté son drapeau au Capitole romain, au faîte des pyramides d'Égypte, à Lisbonne, et sur la croix des coupoles dorées de la ville des tsars. C'était au tour des étrangers de venir nous visiter; Louis XVIII nous donna une leçon de politesse; nous fîmes bien les honneurs de la maison.

La vieille France, rajeunie par la révolution, avait besoin de se reposer de ses fatigues illustres. Après avoir marché dans sa gloire, elle sommeillait sur ses lauriers, avec ses rêves de l'empire. Mais pour la France rien n'est perdu jamais, ni ses agitations dans la liberté, ni sa soumission sous le despotisme; elle ne vit pas seulement pour vivre, comme tant d'autres nations, mais pour sentir, pour penser, pour savoir, pour agir de nouveau; toujours reine dans ses vicissitudes, toujours prête à se dévouer, selon sa fonction ca-

tholique, quand on ne la détourne pas de ses devoirs et de ses droits, quand on ne la corrompt pas par des jouissances égoïstes.

Les arts, sous les premières années de la restauration, durent reprendre l'autorité d'une aristocratie naturelle; vis-à-vis d'une société où les souvenirs, comme les intérêts, se trouvaient confondus, agités, au sortir d'une époque désastreuse, à l'entrée d'une existence où tout était à créer, lois et mœurs, le champ était immense pour le théâtre. Talma n'y représentait que le passé. Un homme jeune, ardent, spirituel, en était l'avenir et s'en emparait, non comme Corneille, après la Fronde, pour y donner des chefs-d'œuvre et pour mourir pauvre, mais pour en détruire l'autorité morale, pour n'y voir qu'un moyen de fortune: *Germanicus* et *le Combat des montagnes*, la révolte des gardes du corps et celle des commis-marchands, furent les deux grands événements littéraires avant que la musique vînt calmer les esprits pour les ouvrir à des clartés nouvelles.

Nous aurons, plus tard, l'occasion de juger l'auteur du *Combat des montagnes;* occupons-nous ici de l'acteur qui sut donner à la tragédie d'un proscrit une importance politique.

Talma n'était plus ce jeune acteur qui, en 89, rappelait au public la fonction du théâtre, qui,

avec le peuple, jouait un rôle dans le drame de la révolution; il avait donné des leçons au nouveau César, mais, comme tant d'autres, ébloui de la gloire, fasciné par la puissance, il avait appris au contact de l'empereur à représenter les héros de Corneille et de Racine. Qui n'a pas vu Talma dans sa dernière création, *Charles VI*, ne peut se figurer la force d'entraînement, le magnétisme intellectuel de cet acteur. Tout était réflexion, inspiration, combinaison, dans la manière dont il étudiait un rôle; personne dans ces derniers temps n'a exercé plus d'empire sur la foule, personne n'a mieux compris l'art théâtral.

Lorsque Judith Pasta parut sur le théâtre Louvois, on vit une femme belle et noble dans sa personne et dans son maintien; quand on l'entendit, sa voix souple, accentuée, sa méthode large, ajoutèrent, au plaisir de la voir, le charme indicible de l'entendre. Le public n'avait pas seulement à juger l'actrice, mais encore la partition d'*Othello*, la première tragédie chantée qu'on exécutât de l'auteur du *Barbiere*. On ne jugea pas, on se sentit prendre d'admiration pour l'œuvre et pour l'actrice, et le succès fut immense.

Tancredi vint ensuite continuer l'enthousiasme pour le *maestro* et pour la *prima donna*.

Un jour, dans une loge du rez-de-chaussée, se

trouvait Talma, lui qui avait joué Tancrède, lui qui connaissait toutes les difficultés de l'art tragique et toutes ses ressources : surpris à la première entrée, dès les premiers pas de cette femme si fière et si gracieuse sous l'armure et le casque d'un héros, il resta attentif à ses gestes, à ses moindres mouvements de physionomie, comme à tous ses accents : lorsque madame Pasta fit entendre ces mots :

O patria! dolce e ingrata patria! alfine
A te ritorno; io ti saluto, o cara
Terra degli avi miei! ti bacio e questo
Per me giorno sereno;
Comincia il core a respirarmi in seno!
Amenaide!

il y avait dans son regard, dans son attitude, dans sa voix une telle puissance d'émotion, un sentiment si sérieux et si vrai, un tel accord de mélancolie pour les regrets et la joie, pour les souffrances du chevalier et pour les espérances de l'amant, qu'il était impossible de résister aux impressions, soit qu'elles vinssent du génie de Rossini, de la mâle accentuation de l'actrice, de la précision de l'orchestre ou de l'ensemble d'un tel concours. Talma, l'œil fixe, le visage contracté, la poitrine haletante, fut immobile. L'acte fini, le rideau

baissé, il garda le silence; aux différentes questions qui lui furent adressées au sujet de l'œuvre et de madame Pasta, il répondit par un monosyllabe laconique approbateur, mais prononcé d'un air froid, d'un ton triste même.

Après la pièce, Talma dit en baissant la tête : *C'est une bien belle chose!*

Le lendemain il fut sombre et préoccupé. Quelques jours après il était près de madame Pasta : on les présentait l'un à l'autre. Il faut l'avoir entendu s'adresser à la grande tragédienne, lui faire part des sensations qu'elle avait excitées en lui, pour se faire une juste idée de la supériorité du drame chanté sur le drame parlé, de l'opéra sur la tragédie. Les yeux remplis de larmes, les traits noblement affectés d'une émotion vive et d'une sorte d'enthousiasme senti, il parla de cette voix grave et mélancolique dont il savait si bien exprimer les mystères de l'âme et de l'esprit : Madame, lui dit-il en serrant sa main dans la sienne avec une affection mêlée de respect, je ne pensais pas qu'il fût possible de produire sur la scène toutes les impressions que vous faites naître. Vous réalisez mes rêves, vous possédez les secrets que je cherche depuis que la carrière théâtrale s'est ouverte pour moi, depuis que je regarde l'art d'é-

mouvoir comme un art saint et sacré. Je vous ai vue dans *Tancredi*, je vous ai vue dans *Desdemona*, j'irai vous voir toutes les fois que vous jouerez et que je ne jouerai pas. Dans l'*Othello*, vous êtes femme et Vénitienne, je m'étonne moins des effets que vous produisez; vous êtes là dans une nature vraie vis-à-vis de Garcia qui est un Maure dans toute la rudesse de sa passion; il y a, d'ailleurs, dans ce drame, de ces situations fortes qui, soutenues par le secours de l'harmonie, vous permettent des élans tragiques, des mouvements d'exaltation, la tristesse des vagues pressentiments : on impressionne ainsi les spectateurs jusqu'au fond de l'âme. Je comprends vos effets dans cette pièce, les supplications aux pieds d'un père, l'orgueil spontané qui domine en apprenant le triomphe d'Othello; les véhémences et les moindres intentions de ce beau rôle tragique, *je sens* que vous avez pu *les sentir* et les exprimer. Plus ou moins bien rendues, je me les explique. Une grâce qui vous est personnelle y ajoute le charme et l'énergie. J'ai joué Othello, je l'ai vu jouer à Kemble. La scène italienne, comme la scène anglaise, moins restreinte que la nôtre, donnent une liberté que je n'ai pas eue; cependant j'ai excité la terreur dans la tragédie de Ducis, même

avec une actrice réduite à débiter froidement des alexandrins. Je vous admire avec tout le monde; je vous comprends avec moi-même; d'autres femmes vous imiteront et auront des succès; en vous imitant elles pourront peut-être faire plus, sinon mieux que vous; rien ne m'étonnerait à cet égard. Mais ce qui me confond par la persévérance des méditations sérieuses auxquelles je me suis livré pour l'étude de mes rôles en particulier, et pour celle de notre littérature dramatique, c'est la puissance de votre art dans ce drame de Tancrède, avec sa proportion et sa convention toute française, dont l'intérêt repose sur une seule situation, sans qu'il y trouve de ces mouvements excentriques propres à agir fortement sur l'âme, du moins quand on dénude cette tragédie de ces beauté de détail qui font de notre tragédie une œuvre éternelle. Comment un libretto italien a-t-il plus de puissance sur la foule que le drame si touchant de Voltaire? Voilà ce qui occupe ma pensée depuis que j'ai vu Judith Pasta sous l'armure du chevalier. J'y songe malgré moi. Je vous revois en souvenir à votre entrée en scène, et si j'osais, après vous, si l'âge m'en permettait encore l'audace, je voudrais reparaître dans ce rôle... Mais, non... non, c'est impossible... Je le

pressens et je m'en attriste, la tragédie est morte en France; vous l'avez tuée, Madame, vous et Rossini... On ne sait plus écouter que la musique... Ah! la musique! la musique a fait tant de miracles! Je les comprends tous maintenant... Depuis la représentation de *Tancredi* je n'ai eu que de sombres pensées. J'ai, pour la première fois, comparé l'acteur tragique et le chanteur tragique, le drame déclamé et le drame chanté. Je me croyais quelque chose, je ne suis rien.

Madame Pasta, qui n'avait jamais prononcé le nom de Talma qu'avec respect, ne pouvait se défendre d'une émotion involontaire à cette triste confidence; elle balbutia quelques paroles avec un accent italien qui colorait notre langue; mais le Roscius français l'interrompant avec une expression de bonhomie et de résignation qui trahissait la conviction la plus profonde.

— Non, non, continua-t-il en souriant avec tristesse, parler en ce moment, ce n'est pas le moyen de me convaincre davantage. Je m'explique tout : vous êtes belle de traits, d'expression, d'attitude, de gestes nobles et gracieux; vous avez une voix bien pure, bien étendue, bien flexible; vous sentez vivement, vous vous exprimez de même : toutes ces qualités font madame Pasta, c'est elle

et point une autre. Mais, avec les mêmes facultés, une tragédienne française produirait-elle sur la foule les mêmes transports? Voilà la question que j'ai résolue. Nous parlons une langue peu sonore, monotone, qu'il faut lire et ne pas entendre; elle se prête mal au contraste des sentiments; elle ne peut rien par elle-même; il faut en produire les effets par des moyens factices; elle ne commande le silence que par la force des pensées; elle s'accentue moins pour l'oreille que pour l'esprit, enfin elle gêne les muscles du visage et le mouvement des bras. Mais cette force de pensée, mais ces sentiments, ils nous grandissent quelquefois, je le sais. Nous avons une sorte de tact et de génie des convenances qui fait de nous, en général, de bons acteurs, des acteurs au-dessus de tous ceux qu'on peut voir en Italie, en Angleterre, en Allemagne, au-dessus même de tous les chanteurs qui ne sont que des chanteurs; cependant dès qu'on joindra, comme vous, le sentiment des nuances à l'énergie de l'âme, la grâce de la personne, la puissance incisive de la voix à la toute-puissance de l'harmonie, on surpassera tous nos efforts. La déclamation des vers, dans une langue sans euphonie, comme la nôtre, sera toujours fatigante; le rhythme veut de l'accent plus encore que de la

mesure : Roscius se faisait toujours accompagner d'un joueur de flûte, et je comprends l'enthousiasme des Grecs pour la mélopée, dans leurs tragédies : c'était le récitatif de *Tancredi*, c'était l'*O patria* de madame Pasta... Oui, Madame, vous avez une manière de dire *Amenaide* qui fait tressaillir; j'ai essayé de vous imiter en prononçant ce beau nom... mais l'orchestre m'a manqué.

L'OPÉRA.

On a beaucoup écrit sur la musique; on l'a régardée comme une voix divine, comme un moyen d'intervention du génie de l'homme sur sa destinée terrestre, enfin comme un art social et universel. A quelques exceptions près, tous les fils de la grande famille humaine sont sensibles aux talents qu'elle anime. Aussi serait-il facile de répondre à cette question : *Qu'est-ce qu'un opéra?* si quelque Huron venait aujourd'hui la poser. Cependant, comme rien n'est plus propre à l'analyse de chaque genre, c'est-à-dire, de chaque partie du théâtre, à mesure qu'elle se présente à nous,

supposons la question, pour y répondre, dans le but que nous nous sommes proposé.

Nous trouvons, dans une ancienne histoire de l'opéra cette définition que nous copions textuellement : « Un opéra est une pièce de théâtre en vers, mise en musique et en chants, accompagnée de danses, de machines et de décorations. C'est un spectacle universel, où chacun trouve à s'amuser, dans le genre qui lui convient davantage. Les partisans de la musique, qui composent le plus grand nombre, trouvent de quoi se contenter par la variété des airs, soit du chant ou de la symphonie; les amateurs de la danse, uniquement attentifs aux divertissements, par la fréquente répétition et *gayeté* des ballets, et par les grâces des danseurs et des danseuses. Les décorations occupent les admirateurs d'un célèbre machiniste. Il serait à souhaiter que le poëme répondît à tous les agréments dont l'opéra est composé, ce serait de tous les spectacles qu'a imaginés, et qu'imaginera jamais l'esprit humain, non-seulement le plus magnifique, mais encore le plus beau et le plus capable de nous plaire : aussi l'on peut assurer que l'opéra est une réunion des beaux-arts, de la poésie, de la musique, de la danse, de l'optique et des *méchaniques;* en un mot, c'est

le grand œuvre par excellence, comme son nom le désigne, et le triomphe de l'esprit humain. »

Il ne resterait plus rien à dire après cette apologie, qui date de 1754, si l'on n'avait pas continué de faire des opéras depuis cette époque, et nous pourrions croire à l'opéra comme à tout ce qu'on raconte des effets de la musique dans l'antiquité. Lès hommes ou la musique sont bien changés. Malheureusement, à côté de ce tableau, on se rappelle celui qu'en fait Jean-Jacques à la même époque : « Figurez-vous, dit Rousseau, une gaîne large de quinze pieds, et longue à proportion; cette gaîne est le théâtre de l'Opéra. Aux deux côtés, on place par intervalle des feuilles de paravent, sur lesquelles sont grossièrement peints les objets que la scène doit représenter. Le fond est un grand rideau peint de même, et presque toujours percé ou déchiré, ce qui représente des gouffres dans la terre ou des trous dans le ciel, selon la perspective. Chaque personne qui passe derrière le théâtre et touche le rideau, produit en l'ébranlant une sorte de tremblement de terre, assez plaisant à voir. Le ciel est représenté par certaines guenilles bleuâtres, suspendues à des bâtons ou à des cordes, comme l'étendage d'une blanchisseuse. Le soleil (car on l'y voit quelque-

fois), est un flambeau dans une lanterne, etc. Une chose plus étonnante encore, ce sont les cris affreux, les longs mugissements dont retentit le théâtre durant la représentation. On voit les actrices, presqu'en convulsions, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la tête en arrière, le visage enflammé, les vaisseaux gonflés, etc. A ces beaux sons, aussi justes qu'ils sont doux, se marient très-dignement ceux de l'orchestre. Figurez-vous un charivari sans fin, d'instruments sans mélodie, un zonzon traînant et perpétuel de basses, chose lugubre et assommante, etc. Les ballets font la partie la plus brillante de cet opéra, et, considérés séparément, ils font un spectacle agréable, magnifique et vraiment théâtral; mais en les considérant comme partie constitutive de la pièce, ce n'est plus de même. — Les plus graves actions de la vie se font en dansant. Les prêtres dansent, les soldats dansent, les dieux dansent, les diables dansent, on danse jusque dans les enterrements, et tout danse à propos de tout, etc. »

Grâce au ciel, nous ne sommes plus au temps d'une exagération si grande pour l'éloge et pour la critique, et nous avons le tableau de nos jours pour tout rectifier. Reprenons le raisonnement

qu'exige le genre de l'opéra, comme pour tout ce qui fait partie du théâtre.

La musique une fois admise comme une sorte de révélation de ces pensées voilées et mystérieuses qui, faute de noms, s'attachent à toutes les formes et s'unissent sympathiquement à toutes les choses pour les brillanter, il faut dire que l'opéra est non-seulement une action de la musique, mais encore la musique mise en action, par le secours de la voix, du langage, du geste et des instruments qui doivent produire la mélodie et l'harmonie dans l'ensemble d'un spectacle où toutes les spécialités des autres spectacles se combinent.

On a chanté de tout temps. La voix est un instrument naturel, dont les modulations servent merveilleusement cette fonction instinctive de l'âme appelée sentiment : joie ou tristesse, supplication ou remercîment, la voix exprime tout avec des nuances délicates, mais si vivement senties, qu'elles n'échappent pas à l'oreille qui les perçoit. Le sauvage chante sous la hutte ; le pâtre des montagnes, étranger à toute préoccupation sociale, chante en gardant ses bestiaux, et il est à remarquer que leurs airs, inspirés ou retenus, ont un caractère mélancolique, rêveur, plaintif,

L'homme, gardien de troupeaux, n'a pas encore atteint le seuil de la vie intellectuelle; c'est une machine sans moteur, dont quelques rouages agissent par l'effet d'une impulsion végétale. Les airs qu'on peut appeler naturels ont en tout lieu le même mouvement, et presque le même nombre de notes. Cette analogie appuie ce que nous avons dit relativement à l'identité des facultés de l'homme.

Tous les peuples ont eu leur musique, tous également ont eu des danses, qui se sont réglées sur le rhythme musical, tous ont eu leurs poésies. « Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois, furent en vers, dit Jean-Jacques; la poésie fut trouvée avant la prose; cela devait être, puisque les passions parlèrent avant la raison. » Mais un peuple est très-avancé dans la civilisation, quand il assiste à la représentation d'un opéra. Selon Strabon, dire et exécuter étaient d'abord la même chose : en ce sens l'opéra devrait être regardé comme le doyen des genres dans l'art dramatique ; cependant en France il vint après la tragédie, et concurremment avec la comédie.

Ce fut le cardinal Mazarin qui fit représenter à Paris les premiers opéras et nous donna la première idée de ce spectacle absolument inconnu en France ; cependant il était fort à la mode en

Italie, à la cour des princes : on avait représenté une tragédie en musique, à Venise, en 1574, dans le palais du doge, devant Henri III, lorsque ce prince revint de Pologne, et des pastorales en musique avaient été exécutées à Florence pour le mariage de Marie de Médicis avec Henri IV. Les trois opéras italiens que Mazarin fit jouer au Louvre, à différentes époques, par des musiciens et à l'aide de décorateurs venus d'Italie, ne produisirent d'autre effet que d'ennuyer à grands frais la cour et la ville. Mais c'était faire connaître une nouveauté, et ces tentatives renouvelées depuis, sans succès, furent les premiers fondements de l'édifice élevé par Lulli et Quinault. Avant eux cependant, le marquis de Sourdeac, qui avait voyagé en Italie, engagea Corneille à composer un drame mêlé de musique et de machines, dans le but de naturaliser en France le genre de l'opéra. Corneille fit à cet effet *la Toison d'or*, pièce qui fut représentée chez le marquis, à son château de Neubourg en Normandie. Ce marquis de Sourdeac s'étant associé avec un abbé qui faisait des vers, et un musicien nommé Cambert, et lui se chargeant de la partie des décorations, ils représentèrent sur le théâtre de la rue Guénégaud, sous le privilége *d'une Académie royale de musique*, *Pomone*, et *les Peines et les plaisirs de*

l'amour. Ces opéras donnèrent l'idée d'un spectacle qui pouvait être agréable. Mais les entrepreneurs s'y ruinèrent et cédèrent leur privilége à Lulli, surintendant de la musique du roi. Les auteurs d'Armide, et de dix-huit autres pièces, furent plus heureux que leurs prédécesseurs; alors le genre s'établit en France. Après eux, J.-B. Rousseau, Lamotte, Danchet, Fontenelle, Pellegrin, Bernard (Gentil) et autres pour les paroles; Colasse, Campra, Rebel, Rameau et autres pour la musique, soutinrent l'opéra jusqu'à l'arrivée des Italiens, qui débutèrent le 1er août 1752, par *la Serva padrona* de Pergolèse, sur le théâtre du Palais-Royal, qui avait été donné à Lulli immédiatement après la mort de Molière, en 1673, pour y exploiter le privilége de *l'Académie royale de musique.*

L'arrivée de ces Italiens, qu'on surnomma *les bouffons*, signala la première querelle musicale qu'on vit en France. « Dès les premiers jours qu'ils jouèrent sur ce théâtre, raconte l'historien déjà cité, il s'éleva dans le parterre de l'Opéra une guerre intestine pour et contre eux, sous le nom des bouffonistes et des Lullistes, au sujet de la musique italienne et de la musique française. Ceux qui donnèrent le ton aux premiers furent

des gens d'esprit et des savants du premier ordre, qui tenaient ordinairement leurs séances au coin de la Reine, ce qui les fit appeler *messieurs du coin;* pour les seconds, ils n'avaient point de place marquée, mais par opposition on les nomma *du coin du roi.* Ceux du coin de la reine, abusés par une espèce de succès que la singularité attira aux bouffons, plutôt que leur mérite personnel, crurent entrevoir une révolution dans le goût qui les flattait, parce qu'il était le leur; ils hasardèrent quelques écrits, qui ne furent guère applaudis que de leurs auteurs ou de leurs partisans, mais qui indisposèrent ceux qui aiment la raison. — Les amateurs de la musique française restèrent quelque temps sans répondre, et le coin de la reine commençait déjà d'en tirer avantage, lorsqu'il parut une réponse du coin du roi au coin de la reine; réponse sanglante à leur *Petit prophète* (brochure de Grimm) qui avait annoncé la dynastie et la décadence de la musique française. Cette brochure piqua *messieurs du coin* beaucoup plus qu'elle ne devait naturellement le faire; ils crurent y reconnaître des personnalités, et cet écrit fut le signal de la guerre: et les têtes s'échauffant, on fit des épigrammes, des chansons, des critiques vives, des satires, des

prophéties ; on se tympanisa réciproquement, on se dit des choses dures et piquantes, l'on en vint presque aux injures, et, à la honte de l'esprit et du cœur humain, d'anciens amis s'indisposèrent, se refroidirent et finirent par se brouiller et se haïr, et le tout pour des sons qui affectaient des oreilles différemment organisées. »

Ainsi, on voit par ce tableau quelle était l'occupation de la France, tandis que les hommes sérieux se disposaient à frapper les grands coups à l'édifice social : la musique de Lulli, de Campra et de Rameau contre celle de Pergolèse, de Leo, d'Orlandini et de Jomelli ; la manière de chanter de mademoiselle Fel et de la Tonelli, voilà l'occupation de la ville et de la cour. Madame Favart eut un grand succès à la comédie italienne, dans les parodies des opéras italiens. Après deux années les bouffons cessèrent leurs représentations, mais ils avaient fait connaître un nouveau genre de musique; Jean-Jacques avait donné *le Devin du village*, et la réforme que cet effort fit naître prépara les succès que Gluck et Piccini obtinrent à si juste titre. Alors, à leur sujet, de nouvelles querelles s'animèrent plus vives que par le passé, et c'était chez un peuple de qui Rousseau avait dit : *Les Français n'auront*

jamais de musique ; et s'ils en ont une, ce sera tant pis pour eux, qu'on attachait une telle importance à l'opéra. Revenons au mérite du genre, à sa pratique et à ses effets.

L'opéra, nous l'avons dit, se compose donc du poëme, de la partition et du ballet, qui s'y trouve joint pour ajouter à la pompe du spectacle. « Quoiqu'on ait comparé notre opéra à la tragédie grecque, dit la Harpe, et qu'il y ait entre eux ce rapport générique, que l'un et l'autre est un drame chanté, cependant il y a d'ailleurs bien des différences essentielles. La première et la plus considérable, c'est que la musique sur le théâtre des Grecs n'était évidemment qu'accessoire, et que sur celui de l'Opéra français elle est nécessairement le principal, surtout en y joignant la danse qu'elle mène à sa suite, comme étant de son domaine. — De cette différence de principe a dû naître celle des effets. Les Grecs, se bornant à noter la parole, ont eu la véritable tragédie chantée, et, en la déclamant en mesure, lui ont laissé tout ce qui lui appartient, n'ont restreint ni l'étendue de ses attributs, ni la liberté du poëte. Au contraire, l'opéra, quoique nous l'appelions tragédie lyrique, est tellement un genre particulier, très-distinct de la tragédie chantée,

que, lorsqu'on a imaginé de transporter sur le théâtre de l'Opéra les ouvrages de nos tragiques français, il a fallu commencer par les dénaturer au point de les rendre méconnaissables : en conservant le sujet, il a fallu une autre marche, un autre dialogue, une autre forme de versification. Nous n'avons certainement point de compositeur qui voulût se charger de mettre en musique Iphigénie et Phèdre, telles que Racine les a faites; et les musiciens d'Athènes prirent la Phèdre et l'Iphigénie des mains d'Euripide, telles qu'il lui avait plu de les faire. L'opéra, tel qu'il a été depuis Quinault jusqu'à nos jours, est donc une espèce particulière de drame, formé de la réunion de la poésie et de la musique, mais de façon que la première étant très-subordonnée renonce à plusieurs de ses avantages, pour laisser à l'autre tous les siens. C'est un résultat de tous les arts qui savent imiter par des sons, par des couleurs, par des pas cadencés, par des machines; c'est l'assemblage des impressions les plus agréables qui puissent flatter les sens. »

Ces passages de la Harpe, et surtout le zèle qu'il met à relever Quinault, des injustes préventions que Boileau avait fait peser sur lui, auraient peut-être suffi dans la première moitié

du dix-huitième siècle, tant qu'on put croire que la langue française n'était pas faite pour la musique; erreur prolongée depuis par Rousseau qui fit *le Devin du village* tout exprès pour prouver le contraire de ses assertions à cet égard. Mais depuis que Gluck, Piccini, Sacchini, Grétry, pour ne parler que des compositeurs de la seconde moitié du siècle, eurent occupé la société française à ce point de produire cet enthousiasme passionné qui va jusqu'à diviser des amis et des parents, il nous semble qu'il faut attacher plus d'importance à la musique : car tout ce qui préoccupe les citoyens, tout ce qui les impressionne, tout ce qui *flatte les sens*, peut servir à les diriger, et doit être envisagé sérieusement par le critique, d'après les effets. La Harpe déclare *la prééminence incontestable de la poésie* sur la musique, ne veut pas *médire d'un aussi bel art*, mais cependant affirme que ce sont *les atours de la muse de Quinault* qui ont fait oublier Lulli. «L'un n'est plus chanté, dit-il, et l'autre est toujours lu. Il est demeuré le premier en son genre, quoiqu'il ait eu pour successeurs des écrivains de mérite : c'est là surtout ce qui a fait reconnaître le sien.» Soit, quant à Quinault; mais qu'est-ce que cela prouve quant à Lulli? Qu'il

n'est pas demeuré le premier de son siècle. Aujourd'hui, si nous savons toujours les noms d'*Armide*, d'*Alceste*, d'*Orphée*, c'est parce qu'ils se trouvent sur la musique de Gluck. Tous les amateurs de musique chantent encore les partitions de Gluck, et nous doutons que, à moins d'être poëte par métier, on lise les opéras de Quinault. Quelque talent qu'ait d'ailleurs Quinault, les vers de Boileau doivent conserver toute leur autorité, parce que le poëte doit être l'esclave du musicien dans le drame où la musique *est le principal.*

Les auteurs qui sont à la fois poëtes et musiciens devraient, à cet égard, décider la question, si la chose est possible. Jean-Jacques ne nous a rien dit là-dessus; mais il est probable qu'il a fait simultanément la musique et les vers de son *Devin du village*, et que la mélodie le guidait pour le rhythme des paroles. Disons en passant, pour montrer l'importance des petites choses et l'influence de la musique, que le succès de l'intermède du Genevois, joué à la cour, devant le roi, à Fontainebleau, valut à son auteur d'être lu et apprécié, et surtout d'être recherché des gens de qualité. Ainsi, sans un ouvrage que nous regardons aujourd'hui comme une pauvreté musicale et littéraire, les écrits du philosophe se-

raient peut-être restés inconnus. Rousseau fut ingrat de toutes les façons.

Le grand art du poëte pour le drame chanté est de chercher des situations fortes, de combiner des effets, d'opposer des contrastes, d'assembler des mots sonores, de mettre en relief, s'il est permis de le dire, les sentiments et les passions, de former des groupes; enfin, de réunir dans un seul cadre tout ce qui peut exciter les sensations les plus vives et les plus diverses : la mélancolie et le rire, la solitude et le tumulte, le bruit des armes et les murmures plaintifs du ruisseau. Les éloges donnés à Quinault sont sans doute mérités, mais on a fait d'excellente musique sur des poëmes médiocres; et de nos jours, parmi les genres nombreux qu'il exploite, M. Scribe a réussi particulièrement dans celui des libretti. Nous savons qu'un membre de l'Académie française lui donna sa voix à cette seule considération. Il est sans doute inutile de dire que ce n'est pas l'auteur de *la Vestale*, de *Fernand Cortez* et de *Guillaume Tell*.

Le poëme d'un opéra n'est pas ce qui décide d'ordinaire le succès; nous devons cependant à la vérité de dire qu'il ne peut y avoir de succès véritable qu'autant que le libretto secondera le génie du

compositeur. Autrefois, dans le dernier siècle, la tragédie lyrique ne fournissait pas une assez grande variété de tons pour que le musicien y trouvât le texte de ces mélodies diverses, qui font écouter une partition d'un bout à l'autre, sans ennui. Aussi, s'ennuyait-on beaucoup à l'opéra, malgré la mode. — On s'ennuyait aux opéras de Rameau, personne aujourd'hui n'en doute. — On s'ennuyait aux opéras de Piccini, à ceux de Gluck, à ceux de Sacchini. — Eh! qui de nous n'a bâillé aux beautés de l'*OEdipe à Colone?* — On s'ennuyait aux opéras de Salieri. La faute en était au poëte d'abord, puis au musicien qui n'exigeait pas ce qui lui était utile, ainsi qu'on le fait à présent. Ce n'est pas que les *opera-seria* italiens soient plus variés que nos tragédies lyriques quant au libretto; mais les Italiens aiment plus que nous la musique pour elle-même, et l'usage en Italie était d'écouter certains morceaux de prédilection, avant que Rossini et ses imitateurs eussent fait de leurs œuvres une succession non interrompue d'airs, de duos et de morceaux d'ensemble importants. Un homme qui a fait de tout, qui a parlé de tout avec esprit et profondeur, qu'on trouve sur la route du théâtre, à quelque genre qu'on aille demander une émotion, et le

nommer c'est tout dire, Beaumarchais, fit aussi un opéra, sans doute pour avoir l'occasion de faire une préface. Eh bien! Beaumarchais explique à merveille tout ce que nous pensions de l'opéra avant de lire ce qu'il en écrit; pourquoi on s'ennuyait jadis, pourquoi on s'ennuie encore à l'*Académie royale de musique*. La préface de *Tarare*, adressée spirituellement *aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra*, est plus près de nous que du prétentieux Jean-Jacques, plus près des œuvres de Rossini et de Meyerbeer que du *Devin du village;* et nous nous voyons forcé (le moyen de faire autrement?) de citer ce que l'auteur du *Mariage de Figaro* écrivait en 1787 (n'oublions pas la date), comme tout ce qu'on peut écrire de plus nouveau en 1839 sur la question de l'opéra. Le public, les faiseurs de libretti, M. Scribe tout le premier, les feuilletonistes, y trouveront des idées tout arrangées, comme nous-même qui en profitons pour nous étayer de l'autorité d'un homme qui a toujours eu raison longtemps à l'avance. Pourquoi ne pouvons-nous tout prendre! « Il s'agit moins pour moi, dit-il, d'un nouvel opéra que d'un nouveau moyen d'intéresser à l'opéra.—Essayons, s'il se peut, d'améliorer un grand spectacle.—Je conviendrai naï-

vement, pour qu'on ne me dispute rien, que, de toutes les frivolités littéraires, une des plus frivoles est peut-être un poëme de ce genre. Je conviens encore que si l'auteur d'un tel ouvrage allait s'offenser du peu de cas qu'on en fait, malheureux par ce ridicule, et ridicule par ce malheur, il serait le plus sot de ses ennemis. Mais d'où naît ce dédain pour le poëme d'un opéra? Car enfin, ce travail a sa difficulté. Serait-ce que la nation française, plus chansonnière que musicienne, préfère aux madrigaux de la musique l'épigramme et ses vaudevilles? Quelqu'un a dit que les Français aimaient véritablement les chansons, mais n'avaient pas la vanité d'un prétendu goût de musique. Ne pressons point cette opinion de peur de la consolider. — Le froid dédain d'un opéra ne vient-il pas plutôt de ce qu'à ce spectacle la réunion mal ourdie de tant d'arts nécessaires à sa conformation, a fini par jeter un peu de confusion dans l'esprit, sur le rang qu'ils y doivent tenir, sur le plaisir qu'on a droit d'en attendre? La véritable hiérarchie de ces arts devrait, ce me semble, ainsi marcher dans l'estime des spectateurs : premièrement, la pièce ou l'invention du sujet, qui embrasse et comporte la masse de l'intérêt; puis la beauté du poëme ou

la manière aisée d'en narrer les événements; puis le charme de la musique, qui n'est qu'une impression nouvelle ajoutée au charme des vers; enfin, l'agrément de la danse, dont la gaieté, la gentillesse embellit quelques froides situations : tel est, dans l'ordre du plaisir, le rang marqué par tous ces arts.

« Essayons d'expliquer pourquoi les amateurs les plus zélés (moi le premier) s'ennuient toujours à l'opéra. Voyons pourquoi, dans ce spectacle, on compte le poëme pour rien, et comment la musique, tout insignifiante qu'elle est, lorsqu'elle marche sans appui, nous attache plus que les paroles, et la danse plus que la musique. Ce problème, depuis longtemps, avait besoin qu'on l'expliquât; je vais le faire à ma manière. D'abord je me suis convaincu que, de la part du public, il n'y a point d'erreur dans ses jugements au spectacle, et qu'il ne peut y en avoir. Déterminé par le plaisir, il le cherche, il le suit partout. S'il lui échappe d'un côté, il tente à le saisir de l'autre. Lassé, dans l'opéra, de n'entendre point les paroles, il se tourne vers la musique. Celle-ci, dénuée de l'intérêt du poëme, amusant à peine l'oreille, le cède bientôt à la danse, qui, de plus, amuse les yeux. Dans cette subversion funeste à

l'effet théâtral, c'est toujours, comme on le voit, le plaisir que l'on cherche : tout le reste est indifférent. Au lieu de m'inspirer un puissant intérêt, si l'opéra ne m'offre qu'un puéril amusement, quel droit a-t-il à mon estime? Le spectateur a donc raison; c'est le spectacle qui a tort. — Boileau écrivait à Racine : « On ne fera jamais un bon opéra. La musique ne sait pas narrer. » Il avait raison pour son temps. Il aurait pu même ajouter : « La musique ne sait pas dialoguer. » On ne se doutait pas alors qu'elle en devînt jamais susceptible. — Dans une lettre de cet homme qui a tout pensé, tout écrit, dans une lettre de Voltaire à Cideville, en 1732, on lit ces mots remarquables : « L'Opéra n'est qu'un rendez-vous public où « l'on s'assemble certains jours sans trop savoir « pourquoi : c'est une maison où tout le monde « va, quoiqu'on pense mal du maître et quoiqu'il « soit assez ennuyeux. » Avant lui, la Bruyère avait dit : « On voit bien que l'opéra est l'ébauche « d'un grand spectacle; il en donne l'idée; mais « je ne sais pas comment l'opéra, avec une musi- « que et une dépense toute royale, a pu réussir à « m'ennuyer. » — Quant à moi, qui suis né très-sensible aux charmes de la bonne musique, j'ai bien longtemps cherché pourquoi l'opéra m'en-

nuyait, malgré tant de soins et de frais employés à l'effet contraire. Voici ce que j'ai cru voir : il y a trop de musique dans la musique du théâtre. — Une abondance vicieuse étouffe, éteint la vérité : l'oreille est rassasiée et le cœur reste vide. Voilà pourquoi tout languit. Sitôt que l'acteur chante, la scène se repose (je dis, s'il chante pour chanter); et partant, où la scène repose, l'intérêt est anéanti. Mais, direz-vous, si faut-il bien qu'il chante, puisqu'il n'a pas d'autre idiome? Oui; mais tâchez que je l'oublie. L'art du compositeur est d'y parvenir. — Souvenons-nous, d'abord, qu'un opéra n'est point une tragédie, qu'il n'est point une comédie, qu'il participe de chacune et peut embrasser tous les genres. — Or, dans mon système d'opéra, je ne puis être avare de musique qu'en y prodiguant l'intérêt. — Si la première éloquence, au théâtre, est celle de situation, c'est surtout dans le drame chanté qu'elle devient indispensable, par le besoin pressant d'y suppléer aux mouvements de l'autre éloquence, dont on est trop souvent forcé de se priver. »

On comprend toute l'importance de ces passages ajoutés les uns aux autres. Qu'eût dit Beaumarchais, contre l'opinion de Boileau : *La musique ne sait pas narrer*, s'il eût entendu le récit du

Moïse de Rossini : *Grand roi, délivre-nous des plus cruels fléaux?* que n'eût-il pas écrit en faveur de la puissance de la musique dans l'art du dialogue, s'il eût assisté à cette conversation politique du premier acte de *Guillaume-Tell : Où vas-tu? Quelle ardeur t'agite?* et le frémissement involontaire qu'on éprouve à la mâle et franche accentuation musicale de ce vers : *Sais-tu bien ce que c'est que d'aimer sa patrie?* par tout ce qu'il laisse pressentir ; et le trio du second acte, quel transport d'enthousiasme n'eût-il excité chez Beaumarchais, *très-sensible aux charmes de la bonne musique!* et tout le final de cet acte, cette conspiration d'où dépend la liberté de la Suisse, de combien d'émotions n'eût-il pas noyé son âme!

Si Beaumarchais écrivait de Boileau : *Il avait raison pour son temps*, n'en pouvons-nous pas dire autant de nos contemporains s'ils citaient maintenant *la Caravane*, ou tous les opéras oubliés qu'on représentait encore en 1820, bien que les auteurs et compositeurs eussent profité des conseils de Beaumarchais? Mais revenons à ces conseils, ils sont excellents, on verra que tout en parlant de plaisirs, l'homme sérieux est au fond. Après avoir recommandé de prendre un milieu entre le merveilleux et le genre histo-

rique : « Ah ! si l'on pouvait couronner l'ouvrage d'une grande idée philosophique, poursuit-il, même en faire naître le sujet! je dis qu'un tel amusement ne serait pas sans fruit; que tous les bons esprits nous sauraient gré de ce travail. Pendant que l'esprit de parti, l'ignorance ou l'envie de nuire armeraient la masse aboyante, le public n'en sentirait pas moins qu'un tel essai n'est pas une œuvre méprisable; peut-être irait-il même jusqu'à encourager des hommes d'un plus fort génie à se jeter dans la carrière, et à lui présenter un nouveau genre de plaisir, digne de la première nation du monde.—Quoi qu'il en puisse être des autres, voici ce qu'il en est de moi: *Tarare* est le nom de mon opéra, mais il n'en est que le motif. La dignité de l'homme est le point moral que j'ai voulu traiter, le thème que je me suis donné. » Après avoir expliqué le sujet et le plan de *Tarare*, Beaumarchais continue en faisant l'éloge de la musique de Salieri : « Ce grand compositeur, l'honneur de l'école de Gluck, ayant le style du grand maître, avait reçu de la nature un sens exquis, un esprit juste, le talent le plus dramatique, avec une fécondité presque unique.—Nous cherchions seulement à faire une musique dramatique. Mon ami, lui disais-je,

amollir des pensées, affermir des phrases, pour les rendre plus musicales, est la vraie source des abus qui ont gâté l'opéra. Osons élever la musique à la hauteur d'un poëme nerveux et très-fortement intrigué; nous lui rendrons toute sa noblesse : nous atteindrons, peut-être, à ces grands efforts tant vantés des anciens spectacles des Grecs. Voilà les travaux ambitieux qui nous ont pris plus d'une année. — Nos discussions, je crois, auraient formé une très-bonne poétique à l'usage de l'opéra : car M. Salieri est né poëte, et je suis un peu musicien. Jamais, peut-être, on ne réussira sans le concours de toutes ces choses. — Simplifier le chant du récit, sans contrarier l'harmonie, le rapprocher de la parole, est donc le vrai travail de nos répétitions; et je me loue publiquement des efforts de tous nos chanteurs. A moins de parler tout à fait, le musicien n'a pu mieux faire : et parler tout à fait eût privé la scène des renforcements énergiques que le compositeur habile a soin de jeter dans l'orchestre à tous les intervalles possibles. — Orchestre de notre Opéra! noble acteur dans le système de Gluck, de Salieri, dans le mien! vous n'exprimeriez que du bruit si vous étouffiez la parole : et c'est du sentiment que votre gloire est d'exprimer. — Le

meilleur orchestre possible, eût-il à rendre les plus grands effets, dès qu'il couvre la voix, détruit tout le plaisir. — Deux maximes fort courtes ont composé, dans nos répétitions, une doctrine pour ce théâtre. A nos acteurs pleins de bonne volonté, je n'ai proposé qu'un précepte : PRONONCEZ BIEN. Au premier orchestre du monde, j'ai dit seulement ces deux mots : APAISEZ-VOUS.»

Le succès de l'opéra de *Tarare* se calmait à peine, que bientôt la révolution française éclata. Quand Napoléon eut transformé l'administration de l'Opéra en *Académie impériale de musique*, de nouveaux compositeurs, pleins de la puissance de leur art, y maintinrent le goût plus simple que Grétry, après les Italiens de 1752 et par l'exemple des Italiens de la troupe de *Monsieur*, en 1789, avait introduit là, comme à l'Opéra-Comique. Plus tard, Spontini vint agrandir la scène par une orchestration plus vigoureuse; mais on connaissait Mozart, le *Don Giovanni*, *le Nozze di Figaro*; on avait apprécié Paësiello, Cimarosa, Fioravanti, et rien ne devait plus nous arrêter dans la route du progrès. Cependant, il s'en fallait de beaucoup que les conseils de Beaumarchais fussent mis en pratique; le *Prononcez bien* et le *Apaisez-vous* s'étaient perdus dans le tumulte révolution-

naire, et, malgré la présence des chanteurs parfaits qui se faisaient entendre dans la salle de l'Odéon, malgré l'exemple des Crescentini, des Tachinardi, des Nozzari, et de la ravissante madame Barilli, MM. Laïs, Lainé, Nourrit père, Dérivis, mesdames Branchu, Albert, Maillart, etc., crièrent *la Vestale*, *le Triomphe de Trajan*, l'*OEdipe à Colone* à tue-tête, avec un orchestre étourdissant, devant des spectateurs étourdis, tout le temps de l'empire et de la restauration, sous la voûte de la salle de la rue Richelieu. Enfin on éloigna ce tintamarre du voisinage de la salle Louvois, où madame Mainvielle-Fodor et Bordogni se faisaient remarquer par le goût de leur chant et la pureté de leur méthode; où madame Pasta et Galli venaient opérer une réforme si nécessaire et si impatiemment attendue. *Il Barbiere*, *la Gazza Ladra*, l'*Otello*, *la Cenerentola*, *la Semiramide*, *Mose*, *la Donna del Lago*, ces chefs-d'œuvre placèrent en France, comme en Italie, Rossini comme le maître d'une école nouvelle, et vingt années n'ont pas encore altéré sa vogue, ni détrôné son nom.

La révolution musicale opérée par Rossini fut importante : on écoutait à l'Opéra italien, l'usage s'introduisit d'écouter à l'Opéra français, et bien-

tôt *le Siége de Corinthe*, *le Comte Ory*, *Moïse* et *Guillaume Tell*, sanctionnèrent les innovations. Après ces chefs-d'œuvre, Meyerbeer profita des heureuses dispositions pour nous y maintenir, pour perfectionner notre éducation; et l'immense succès de *Robert le Diable* et des *Huguenots* prouve nos progrès et notre goût pour la musique dramatique sérieuse. C'était peu connaître le génie de la France que de douter de la délicatesse de notre organisation relativement à l'art des grands compositeurs scéniques. La société parisienne avait au contraire fait autorité par ses jugements à cet égard. Mais pour que ce genre se popularisât, il fallait un génie souple, qui répondît au caractère national par la vivacité de ses touches et la grâce de ses formes. Rossini produisit le miracle de nous rendre attentifs en masse, à une partition, d'un bout à l'autre; sans lui, jamais on aurait écouté *la Juive*, ni *Guido et Ginevra*, ni même les *Huguenots*, malgré les efforts des compositeurs pour tenir éveillés les bons bourgeois qui, des quartiers les plus étrangers aux arts, viennent aujourd'hui à l'Opéra pour la musique, et non plus, comme jadis, une fois dans leur vie, pour le spectacle. L'Opéra n'est plus le théâtre d'une société à part; l'Opéra italien lui-

même a ses dilettanti dans les classes intermédiaires; et la prospérité de l'Odéon, sous la direction de M. Bernard, avec le *Robin des Bois* de Weber, et les traductions des œuvres de Rossini et de quelques œuvres allemandes, suffirait pour faire admettre, comme une vérité, que la musique est aussi chez nous un besoin de première nécessité. Ce qui a retardé en France les progrès de la musique dramatique, c'est l'antériorité du genre intermédiaire de l'Opéra-Comique, malgré les beautés que Chérubini et Méhul y jetèrent, trop tard, avec profusion.

Maintenant, on ne saurait plus le nier, nous comprenons, nous sentons, nous aimons, nous cultivons l'opéra, c'est-à-dire, le drame chanté, non plus avec l'esprit de système, mais d'après le besoin d'impression, selon nos sentiments; non plus comme à l'époque des grandes querelles du *Coin du Roi* et du *Coin de la Reine*, des Gluckistes et des Piccinistes, mais comme une source de sensations délicieuses, d'après la loi physiologique de l'exercice des organes, pour le développement des facultés. Nous cultivons et nous comprenons la musique, parce que c'est la langue intellectuelle des facultés dans ce qu'elles ont de plus dégagé de la matière, de plus vague,

de plus infini. L'opéra est un spectacle nécessaire, parce qu'il satisfait à cet exercice des organes, parce qu'il contribue au bonheur social, en répondant à l'appel des citoyens pour les délasser de leurs travaux, pour les distraire noblement, pour les tenir dans des dispositions indispensables à l'organisation et aux conventions de la société. C'est un moyen de les exciter, quand il le faut, à des actions de bienveillance et de mutualité de secours; de les émouvoir et de les raffermir dans toutes les résolutions courageuses; enfin c'est surtout un moyen de combattre l'égoïsme dont l'envahissement menace de plus en plus la France révolutionnaire, c'est-à-dire, la France dévouée aux grands intérêts de l'avenir des peuples.

La mode en France est toujours le pressentiment de quelque grande réforme, soit qu'elle se manifeste dans les arts, dans les usages ou dans les vêtements. Celle qui accueillit Rossini en France a influé plus qu'on ne pense sur le goût général de la nation; elle a substitué la cavatine au couplet, ce qui est peu de chose en apparence, mais si l'on réfléchit que tout ce qui peut initier les classes intermédiaires aux jouissances des classes élevées est un acheminement vers la réalisation du principe fondamental de la constitution,

on comprendra la fonction sociale du plaisir par l'émancipation politique : réunir les hommes dans les mêmes jouissances, par les mêmes sensations, quelque frivoles qu'elles soient, c'est incessamment les amener au partage des mêmes besoins et des mêmes droits. D'un autre côté, l'influence rossinienne, en descendant logiquement, nous ne dirons pas des grands aux petits comme jadis, mais des riches aux moins riches, et de ceux-ci à la masse populaire, a changé tout à coup le caractère de ce qu'on appelait la musique française : Boïeldieu imita Rossini, et la *Dame blanche* eut un de ces succès qui annoncent les transformations; Hérold s'inspira de l'école italienne; M. Auber lui-même adapte gentiment le petit côté de la manière du *maestro*, à son genre de demi-opéra et d'opéra-comique, et ses succès prouvent, autant pour lui que pour nos dilettanti du dimanche. Mais c'est surtout dans l'art du chant, dans la méthode vocale, que le goût s'est épuré par le contact des Italiens, à l'Opéra d'abord, puis, selon les degrés hiérarchiques, jusqu'au boulevard. Nous ne savons guère, aujourd'hui, comment chantait Sophie Arnoud; madame Saint-Huberti, malgré sa grande réputation, n'exerça pas, que nous sachions, de réforme sur le chant français;

ce que nous avons cité de Beaumarchais le prouve. Mais madame Damoreau-Cinti, Nourrit et Levasseur, étaient pour Rossini des interprètes trop intelligents pour qu'on continuât de crier à l'opéra français. *Moïse* et le *Comte Ory* commencèrent la réforme et *Guillaume Tell* l'acheva. Si l'on réfléchit d'ailleurs à toutes les innovations que ce chef-d'œuvre musical introduisit, malgré la nullité du libretto, on comprendra tout ce que nous devons à Rossini. Le premier il voulut que l'attention silencieuse qu'on accordait à la danse de mademoiselle Taglioni ne fût pas perdue pour la musique; il fit danser sur un chant, sans accompagnement, comme au village; enfin, comme Corneille, il fit écouter des propositions de politique transcendante à tout un peuple assemblé pour le plaisir.

LE BALLET.

La représentation d'un ballet, en tant qu'œuvre dramatique, est antérieure à l'opéra. La danse, comme art, n'est ni plus vieille ni plus jeune que la musique ; on a chanté comme on a dansé de tous temps et dans tous les pays. La musique et la danse s'uniront toujours, chez les sauvages et chez les peuples avancés en civilisation. Cependant, nous devons voir dans la danse un exercice physique plus qu'un art moral ; les sens seuls y sont exercés dans un but matériel, et, sous ce

point de vue, nous ne comprenons pas pour quelle cause les danseurs publics ont été exemptés de l'excommunication lancée par l'Église contre les comédiens. Le grand roi Louis XIV, qui dansait sur le théâtre devant sa cour, était plus logique que la papauté, en autorisant, par lettres patentes, *tous les gentilshommes, damoiselles et autres personnes*, à chanter sur le théâtre de l'Opéra, *sans que pour ce ils dérogent au titre de noblesse, ni à leurs priviléges, droits et immunités*, etc.

Les ballets furent très en faveur à la cour de Catherine de Médicis. Le premier où le bon goût commença à paraître fut le ballet dansé et chanté, car on y joignait des récits et des airs, en 1581. Un certain Balthazarini, envoyé d'Italie à la reine mère par le maréchal de Brissac, gouverneur du Piémont, en était l'auteur. Cet Italien, qui était un des meilleurs violons de l'Europe, arriva en France avec toute la bande de violons dont il était le chef. Catherine de Médicis en fit son valet de chambre, et, sous le nom de Beaujoyeux, il se rendit si célèbre à la cour par ses inventions de ballets, de musique, de festins et de représentations théâtrales, qu'on ne parlait que de lui. Ce fut lui qui composa le ballet des noces

du duc de Joyeuse et de mademoiselle de Vaudemont, sœur de la reine. Beaulieu et Salmon, maîtres de la musique du roi Henri III, l'aidèrent pour les récits et les airs de ce ballet; Lachesnaye, aumônier du roi, fit une partie des vers, et Jacques Patin, alors peintre du roi, le servit pour les décorations. Un poëte du temps publia ces vers à sa louange :

Beaujoyeux qui premier des cendres de la Grèce
Fais retourner au jour le dessin et l'adresse,
Du ballet composé, en son tour mesuré,
Qui d'un esprit divin toi-même te devance,
Géomètre inventif, unique en ta science,
Si rien d'honneur s'acquiert, le tien est assuré.

A cette époque on vit également commencer les concerts. Baïf était aussi bon musicien que poëte; né à Venise durant l'ambassade de son père, il établit, à Paris, une académie de musique dans le goût italien, et Charles IX, qui possédait la musique et qui chantait très-bien, assistait à ses réunions une fois la semaine avec sa cour. Après la mort de ce prince, Henri III honorait également de sa présence les concerts de Baïf, qui furent interrompus par les guerres civiles, lesquelles contribuèrent à faire négliger la musique en France.

Dans ses *Recherches sur les théâtres en France*,

Beauchamp donne le détail des ballets, tournois, carrousels, comédies, mascarades, donnés depuis l'année 1548. Mais ce n'est véritablement que sous Louis XIV que la représentation des ballets reçut toute la magnificence à laquelle ce genre peut atteindre. Molière, en faveur auprès du roi, fut chargé de travailler pour les fêtes de la cour, et le poëte comique imagina la comédie-ballet, où les danses sont entremêlées à l'intrigue de la pièce. La première de ces comédies, *les Fâcheux*, fut faite pour la fête que Fouquet donna au roi, à Vaux. Voilà ce que dit Molière à ce sujet : « Le dessein était de donner aussi un ballet; et, comme il n'y avait qu'un très-petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entr'actes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent le temps aux mêmes baladins de venir sous d'autres habits; de sorte que, pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie. — C'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'antiquité. » Après ce premier essai,

vinrent *la Princesse d'Élide*, comédie-ballet en cinq actes, *le Mariage forcé*, appelé *le Ballet du roi*, parce que le roi y dansa un rôle d'Égyptien; les plus grands seigneurs figurèrent aussi dans ce divertissement. *L'Amour médecin* fut donné ensuite. C'est à propos de cette pièce que Molière dit au lecteur : « Il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le roi : vous les verriez dans un état beaucoup plus supportable, et les airs et les symphonies de l'incomparable Lulli, mêlés à la beauté des voix et à l'adresse des danseurs, leur donnent sans doute les grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer. » *Mélicerte, le Sicilien, Georges Dandin, M. de Pourceaugnac, les Amants magnifiques, le Bourgeois gentilhomme*, la tragi-comédie-ballet *de Psyché* et *le Malade imaginaire* furent des ouvrages composés pour la cour, et toujours accompagnés d'un divertissement chanté et dansé, que le sujet s'y prêtât mal ou bien. Cette nécessité où se trouva notre poëte comique de divertir sans cesse un roi et sa cour, et de comparaître au milieu des danses, nous a privés sans doute de quelques chefs-d'œuvre dans le genre sérieux du Misanthrope et du

Tartuffe, sans que la danse gagnât rien à se trouver mêlée à la comédie. Cependant on peut voir par la description des fêtes de la cour, et principalement de celles de Versailles, que les intermèdes étaient exécutés avec une pompe extraordinaire. La seule description de la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme*, représenté à Chambord, en peut donner une idée.

Mais ce n'était pas là le ballet dans sa valeur *intrinsèque*. Lulli a composé la musique de vingt-cinq ballets dont voici quelques titres : *L'Amour malade ; Xercès ; Hercule amoureux ; la Noce du village ; la Naissance de Vénus ; l'Impatience ; les Saisons ; les Nations ; les Arts ; les Muses ; les Gardes ; la Fête de Versailles*. Y avait-il là ce que nous appelons aujourd'hui un ballet d'action, un *ballet pantomime ?* il serait facile de le rechercher ; mais il nous semble peu important de le savoir. La chorégraphie n'a laissé aucun nom célèbre dans le dix-septième siècle ; dans le dix-huitième la danse a illustré, par la plume de Voltaire, les noms de Camargo et de Sallé ; celui de Vestris est devenu célèbre même par l'exagération de l'éloge qu'il faisait de lui-même : *Je souis le diou de la danse*. Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'aucune femme n'avait dansé sur le théâtre

de l'Académie royale de musique avant 1781, devant le roi, à Saint-Germain, dans le *Triomphe de l'amour*. Ce fut la *demoiselle Fontaine* qui la première commença. Jusqu'alors les rôles des femmes avaient été remplis par des hommes habillés en femmes. La bizarrerie des costumes rendait tout possible à cet égard. Ajoutons que, dans le même ballet, monseigneur le Dauphin, madame la Dauphine, Mademoiselle, madame la princesse de Conti, et autres princes et princesses, seigneurs et dames, dansèrent devant la cour. La *demoiselle Subligny* suivit de près mademoiselle Fontaine, et obtint comme elle beaucoup de succès. Mademoiselle Guyot lui succéda; *cette noble danseuse* se retira bientôt dans un couvent : Françoise Prévost brilla plus de vingt-cinq ans sur le théâtre de l'Opéra, mais Sallé et Camargo firent les délices pour *la danse haute et brillante*, selon l'expression de l'historien.

Noverre a eu beaucoup de réputation dans son temps, mais Dauberval est le seul chorégraphe dont le nom soit resté populaire, son ballet de *la Fille mal gardée* se voit encore avec plaisir. C'est un tableau villageois plein de naturel, de grâce et de gaieté. Après lui, Gardel retraça, pour les yeux, tout ce que l'esprit conservait des sujets connus

qu'il mit en scène avec beaucoup de talent. *Psyché* surtout attira longtemps la foule. Le ballet de *Flore et Zéphire*, par Diderot, dut son succès à une machine au moyen de laquelle le dieu léger s'envolait à tire d'ailes. Mais dans le genre dramatique, le ballet de *Nina* eut tous les honneurs du drame, grâce au talent mimique de mademoiselle Bigottini, qui savait arracher les larmes.

La danse pour la danse, et comme moyen de spectacle dans les opéras, est employée aujourd'hui avec plus d'habileté que par le passé. Dans *Gustave*, par exemple, *le bal masqué* est lié au sujet, et toutes les ressources du chorégraphe y sont à leur place. La *Muette de Portici* a été combinée pour faire valoir le talent mimique d'une danseuse. *Le Dieu et la Bayadère* de même. *La Sylphide* est un tableau gracieux. Nous voyons avec joie qu'on renonce aux grandes évolutions des ballets historiques et mythologiques, anacréontiques et soporifiques. M. Scribe est intervenu dans ce genre comme dans les autres, et il y a réussi. Partout où il ne faut que du savoir-faire et de l'esprit, cet auteur est à la hauteur de tout le monde. Molière a fait des ballets, mais M. Scribe n'a pas fait le Misanthrope.

Nous ne nous livrerons pas sur les ballets à des

considérations morales; cependant comme on peut parler à l'âme et l'impressionner avec des gestes secondés par la musique, nous aurions une couronne à décerner à tout faiseur de pas, à quiconque les règle pour nous émouvoir, s'ils parvenaient à leur but. Dans le *Globe*, devenu le journal des Saint-Simoniens, on lisait que mademoiselle Taglioni avait *christianisé* la danse, que dira-t-on de la *Cachucha* de mademoiselle Essler? Si la danse peut attirer la foule à l'Opéra, rappelons-nous que Molière fit *le Médecin malgré lui* pour faire goûter son chef-d'œuvre. J.-J. Rousseau, cet ennemi des spectacles, n'a-t-il pas dit : « Je m'estimerais trop heureux d'avoir tous les jours une pièce à faire siffler, si je pouvais à ce prix contenir pendant deux heures les mauvais desseins d'un seul spectateur? » La danse occupe et fatigue, même à la voir. C'est toujours ça.

Pour la danse, l'école française est, depuis un temps immémorial, réputée la meilleure, la seule classique. Sans doute, on le sait, d'*illustres* étrangers ont brillé dans cet art; mais ce n'est qu'après s'être perfectionnés à l'Opéra de Paris, qu'après avoir reçu la sanction du public français, qu'ils ont obtenu leur gloire européenne. Louis Riccoboni écrivait, en 1738 : « Lorsqu'on voulait

jadis, en Italie, en Allemagne et ailleurs, introduire des danses dans les opéras, on faisait venir exprès des danseurs de Paris. Au bout de quelque temps, et quelquefois même de plusieurs années, ces danseurs s'en retournaient en France, sans avoir laissé d'élèves assez habiles pour établir dans le pays le goût de la danse française; à la réserve du menuet, de la bourée, de la courante, etc., il fallait toujours pour les opéras rappeler des danseurs français. Mais aujourd'hui les seigneurs italiens qui voyagent, et qui autrefois étaient enchantés des danses de l'Opéra de Paris, non-seulement n'en sont plus surpris, mais encore prétendent-ils que leur nation est présentement plus habile dans cette science. Cela me paraît d'autant plus insoutenable que quand on leur demande en quoi consiste la danse d'Italie pour la tant vanter, ils répondent que pour une excellente danseuse qui cabriole à l'Opéra de Paris, ils en ont une douzaine en Italie qui valent pour le moins autant qu'elle. D'où je conclus que cette espèce de danse n'est pas la meilleure et la plus difficile, puisque les étrangers trouvent tant de facilité à l'imiter; ce qu'ils n'ont jamais pu faire, lorsqu'elle était simple, mais ornée de toutes les grâces imaginables. »

Depuis un siècle, les choses en sont toujours au même point; c'est pour les danses de l'Opéra qu'un grand nombre d'étrangers accourent à Paris, centre des arts, pour y admirer les artistes nés à tous les bouts du monde, et l'on connaît le mot d'un Anglais de vieille roche qui voulait bien reconnaître l'*école française* pour la danse et pour la cuisine. Mais avec une telle supériorité, au point de vue de la morale actuelle des directeurs sociaux, par le moyen des ressorts diplomatiques, on peut encore régenter le monde et faire la leçon aux peuples comme aux rois.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE

DES MATIÈRES.

P. Jammes
13. 2. 1984
ZAH.

